21 Century 世纪中国音乐学文库

*The Thoughts of Music in Modern China*

# 中国近代音乐思潮研究

冯长春／著



人民音乐出版社
People's Music Publishing House

# 中国近代音乐思潮研究

The Thoughts of Music in Modern China

冯长春／著

人民音乐出版社

**图书在版编目(CIP)数据**

中国近代音乐思潮研究 / 冯长春著. —北京：人民音乐出版社，2007. 10

(21 世纪中国音乐学文库)

ISBN 978-7-103-03321-0

I. 中… II. 冯… III. 音乐史-研究-中国-近代 IV. J609.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 072193 号

责任编辑：陈荃有

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路 2 号　邮政编码：100036)

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail:rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

787×1092 毫米　特 16 开　2 插页　26 印张

2007 年 10 月北京第 1 版　2007 年 10 月北京第 1 次印刷

印数：1—3,040 册　定价：45.00 元

# 序 一

长春君的专著，也是他原来的博士学位论文，在 2005 年答辩通过后，又经修订，近期将由人民音乐出版社出版。我很高兴为此写点感想。

本书的论述范围，核心部分是从 19 世纪末到 1949 年这半个多世纪内的中国近代音乐思潮。这是具有重要理论及现实意义的课题。

中国近代社会，是中国古代社会转变到现代社会必经的历史阶段。但是，中国近代社会，却不完全是按照自己的历史轨道"自然"驶入的，相反，是在强大的外来势力干扰下才进入的。由此，在中国社会的各个方面，都造成了某种"不够自然"的复杂状态。其中的音乐艺术，也是如此。音乐与思想、文化、政治及社会的多种多重关系，音乐本身的古、今、中、西、雅、俗之间的多种多重关系，都呈现出中国历史上前所未有的错综纷纭的情形。在这多种多重关系或矛盾运动当中，起着引领风气、掀动潮流、甚至是"呼风唤雨"作用的，就是音乐思潮。所以，若想深入、透彻、尽可能准确地认识 20 世纪上半叶的中国音乐史，就不可不研究中国近代音乐思潮。

不仅如此，这一时期的某些音乐思潮，还强烈、深刻地影响到 1949 年后的中国音乐的发展。所以，也可以说，若想深入、透彻、尽可能准确地认识整个 20 世纪的中国音乐史，就不可不研究中国近代音乐思潮。而且，只有在此基础上，才能从中汲取丰富的正面及负面的历史经验，作为建设新的 21 世纪中国音乐文化不可替代的精神财富。不然的话，我们 21 世纪的音乐文化实践，不可避免的、或多或少就会带着一定的盲目性。

有关这一领域的研究，首推 1985 年张静蔚先生发表的《近代中国音

乐思潮》(《音乐研究》第4期)一文。该文是对1919年之前的中国近代音乐思潮的研究,提出了许多重要见解,具有开创性意义。2002年,明言博士出版了《20世纪中国音乐批评导论》(人民音乐出版社)一书,在音乐批评学科的研究上给人留下深刻印象。由于音乐批评必然要涉及到音乐思想、音乐观念方面的问题,所以明著与本书面对的某些史料是相同或相近的,但二者的着眼点并不相同。同样属于相关论域的,还可提到本人1990年写的《中国音乐界对"中西关系"的认识》(《民族音乐研究》第2辑,香港大学亚洲文化研究中心出版)一文,时段只限于20世纪20至40年代,重点是阐发杨荫浏先生的"国乐观",不过此文未在内地发表。与上相比,长春君这本新著的特点则在于将"近代"时限延伸到1949年,并专门以音乐思潮为切入点、为对象、为立论基础,这就是本书在这一领域努力有所拓展、有所前进之处。

本书对中国近代音乐思潮的研究,是系统性和全面性的,而系统性和全面性的基础和前提,是资料的系统和全面。阅读全书,给人以深刻印象的一点,正是其资料之完整、翔实,考证之严密、细腻,注释之规范、精心。可以说,这一时期任何具有重大影响的音乐思潮、思想,都没有被遗漏,都经过了作者的审视。仅此,即可彰显出本书的学术价值以及作者的严谨学风和所付出的辛勤劳动。

在坚实的资料基础上,作者运用辩证唯物主义和历史唯物主义的思维方法,沿着历史进程,对其中种种音乐思潮各自的来龙去脉、内外关系、功过得失,以及不同音乐思潮间或长期分歧、对抗,或渐趋适应、融合等等情形,都力求给予客观、准确地归纳、梳理、分析、评论,为我们描述了那段曲折历史当中的一幅波澜壮阔的音乐思潮画卷。观赏这幅画卷的同时,我们会更清楚地认识那个时代音乐文化的种种问题,进而,也会更清楚地认识与那个时代紧密相连的1949年后——即20世纪下半叶的中国音乐文化的种种问题。有了对过去比较清楚的认识,才可能有"温故知新"、"前车之鉴"之效,才可能有未来比较正确的实践。

综观全书,容量巨大,问题繁杂,作者的看法不可能在所有问题上获得学界完全一致的认同。但是,毫无疑问,作者站在该学科领域的前沿,以相当全面的史料为依托,力求客观的评析,并有新的发现、新的提法和新的见解,这就推进、深化了这一领域的研究,具有多方面的学术价值和现实实践意义。

长春君具有追求学理的热情、脚踏实地的学风和独立的科研能力。于是，作为他的导师，我就比较轻松了。实际上，我们只是在学术平等的基点上，对某些问题一起讨论过、辨析过、推敲过、斟酌过而已。有的问题，我们一致了，有的也未必完全一致。但是，我们会共同体味到获得或接近正确认识过程中的愉快。不仅如此，我还从中有所学、有所获。记得上世纪 80 年代末，我在撰写上文提到的那篇拙作过程中，曾自以为比较详细地查阅了相关史料，还得出结论说，音乐上的“全盘中化”的观点，见诸史料的并不多。但在本书中，我却读到了不少有“全盘中化”观点的史料。所以，所谓“指导”，对我的确也是个学习过程。

末了，我要借此对他的另一位导师居其宏先生对他的指导，表示谢意！同时也希望长春君能以本书作为新的起点，再接再励，不断攀上新的学术高度，展现新的学术境界！

魏廷格

2007 年 4 月 3 日

# 序　二
# 历史批评与美学批评相结合的理论品格

我与冯长春同志的相识与交往，算来已有八九年的时间了。当初，我还在中国艺术研究院音乐研究所工作，他在我院研究生部攻读音乐美学硕士学位，其导师是我的学兄王宁一研究员。作为他的硕士学位论文答辩委员，我对他的哲学思辨能力、理论概括能力和对论题的思考深度留有深刻印象。2002 年，他又考取我院“20 世纪中国音乐研究”方向的博士生，导师是我的学兄魏廷格研究员，而我则担任他的副导师。由于我在 2002 年 5 月正式调入南京艺术学院工作，他的博士学位论文是在独立研究基础上主要由魏廷格研究员指导完成的，我只在开题报告和论文最后定稿阶段提过几点无关宏旨的意见和建议。

在与冯长春的交往中，他给我的强烈印象是聪敏好学，勤奋多思，理论悟性和艺术灵性较高，音乐本体和美学素养扎实，治学严谨，为人处世谦和低调不事张扬，能够师其师而友其友；但在学习和学术研究上却从不苟且，其默默的理论耕耘过程常常有一股甘于寂寞、积极进取的探索精神在不经意间自然而然地流露出来。因此，平素与他交谈，读其文论，常因感受到他的学术才华的闪光而令人愉悦，每每引为快事。

眼前这本新著《中国近代音乐思潮研究》，就是他在其博士学位论文顺利通过答辩并获得全体答辩委员一致高度评价之后，经过搁置一年的“冷却”而重又在原稿基础上进行加工打磨而成的。如今，本书即将被列入人民音乐出版社主持的国家“十一五”重点图书出版规划项目“21 世

纪中国音乐学文库”丛书之内出版，作为冯长春亦师亦友的同道，自然感到由衷的高兴。

与一年前的博士论文相比，今天再读这本著作，我认为有以下几点值得称道：

（一）它保持并强化了博士论文的诸多优点。例如这个选题之历史与现实的理论和实践意义，资料工作的扎实厚重和处理、使用文献史料的成熟技巧；对20世纪上半叶各种音乐思潮界定的清晰严谨及其发展嬗变历史脉络梳理的条理性，历史评价和学理分析的公允客观与细致精当；论述论证过程中严密的逻辑性以及文字表达的准确与生动等等。这些优点都是在当年得到答辩委员会全体专家学者一致肯定和高度评价的，相信在出版之后也一定会受到学界同行和广大读者的好评。

（二）史料工作做得更深入、更扎实。作者对论文原注文及史料进行了认真的核对，同时又补充了一些必要的新史料；对以往近现代音乐史学著作中不太重视或没有提及过而本书中涉及到的音乐家，作者都尽最大努力为他们补写了简要注文，其中尚有一些重要发现。比如，张静蔚教授《中国近代音乐史料汇编》一书中收录的《军国民篇》(1902)一文的作者“奋翮生”，学界长期不知其为何人，作者在多方查阅文献之后，始知此人竟是近代著名民主革命家、军事家蔡锷；又如，40年代曾编过不少抗战歌曲集并有多篇重要文论问世的“陈原”，经作者细心查证，证实就是前年去世的著名出版家、语言学家陈原先生。这些从史料汪洋大海中发掘出来的“新发现”，有助于解开我国近现代音乐史上若干历史谜团，因而值得珍视；对于那些满足于从现有史料中讨生活的史学研究者来说，冯长春这种不畏艰苦、竭力从历史尘封中搜求第一手资料的做法和精神，更应大力提倡。再说，即便文中所引用的绝大多数史料均散见于各种公开出版物，作者的查找、阅读工程相当浩大，所下的搜集、整理和分析工夫亦颇为艰苦。如今，作者按照论题性质和论述思路将它们搜罗一处，并一一详细标明其来源和出处，为其他学者做进一步研究时按图索骥提供了极大的方便，免除了他们在史料汪洋大海中无从下手、不知何往之苦。

（三）强化了论文的超拔论述和思辨色彩，提出了一些具有创新价值的观点。作者以较强的历史意识和美学意识，对近代以来中国音乐思潮发展的历史规律与逻辑线索进行了深入的梳理与剖析，因而使近代中

国音乐思潮的发展与衍变有了一个清晰的历史面貌。此外，在最后一章的“走向权力话语的新音乐思想”一节中，本书将救亡派与学院派的是非矛盾问题进行了必要的扩充，对救亡音乐思潮背景下有关新音乐思想中的一些矛盾问题做了更为深刻的认识与阐述。而本书“绪论”中关于音乐思潮研究的元理论构想，颇富建设性和启发性，将学界同仁对于音乐思潮及其研究的认识和把握推进到了一个新阶段。此外，各章中对各种音乐思潮的界定，对其特点和实质的理解与历史评价，以及“结语”部分结合 20 世纪中国音乐发展对近代音乐思潮的整体性评价与辨析等，则体现了作者努力把历史批评与美学批评有机结合起来的学术追求。作者之所以能够达到这个境界，当与他在攻读硕士学位期间在王宁一先生那里接受过严格的音乐美学训练，从而具有较高的哲学－美学素养，又在攻读博士学位期间在魏廷格先生那里接受过近现代音乐史学的系统训练，从而具有开放的历史意识和批评眼光有关。当然更重要的是，冯长春得益于自己的勤奋多思、进取精神和严谨学风。

因此，仅从上述三点来看，就我个人的视野所及，本书的理论品格和历史意识在近年来有关近现代、当代音乐史研究方向的博士学位论文中是不可多见的。

当然，我在本书中也读到了一些值得讨论的话题。例如在本书“绪论”之三中说：

> 中西音乐关系演变为历时性的“前现代”与“现代”的关系，即所谓古今关系。因而，在一定意义上讲，音乐的古今关系实质上反映了音乐的中西关系，古今关系是中西关系的另一种体现与学理表述。

谢嘉幸在其《走出西方》一文中也持此说，可见其影响之大。然不知此说根据何来？对此我颇不以为然。中西关系当然是指中国音乐和西方音乐的关系，古今关系是指中国传统音乐与中国当代音乐的关系，毛泽东曾说“洋为中用”、“古为今用”，前者说的是处理中西关系的方针，后者说的是处理古今关系的方针。当然，由于 20 世纪上半叶的我国专业音乐实际上已经是中西、古今结合的产物，因此，在古今关系中的确部分地暗含着中西关系，但与此同时，也在中西关系中部分地暗含着古今关系，它是这两对关系的局部胶着与渗透。若据此从整体性和实质上说音乐领域中的古今关系是“中西关系的另一种体现与学理表述”，好像在逻

辑上不大讲得通，事实上也把这两对关系整体性地混淆起来了。

类似的可商榷之处，在本书中还有一些。但它们多属看法和见解的不同，冯长春完全可以坚持己见，旁人是不能简单以对错论是非的，更不会因此而减弱本书固有的历史批评与美学批评相结合的理论品格及其闪耀的学术光芒。

由此而想到近现代、当代音乐思潮研究和教学中的一些问题。

思潮研究是音乐史研究的重要内容。如果说，“以史为鉴，可以知兴替”是音乐史学研究之重要使命的话，思潮史研究、特别是近现代及当代音乐思潮史研究对于我国当代音乐文化建设及其未来发展具有更直接、更显豁的理论意义和实践价值。然而，相对于音乐创作及作品研究、音乐家研究、音乐表演研究，音乐思潮研究则显得比较薄弱，尤其在近现代、当代音乐思潮研究方面。由于它自身所独具的诸多特点和难点，虽说也有一些文论刊载于学术期刊，但迄今为止国内还没有一本专以中国近代音乐思潮作为研究对象的学术专著出现，因而，本书作为中国近代音乐史研究领域第一本以音乐思潮史为对象的著作，其开创之功不言而喻。当然，明言同志在中央音乐学院所完成的博士论文也涉及到本书研究的对象和史料，但他主要着眼于音乐批评观念层面，目的在于梳理20世纪中国音乐批评的嬗变轨迹；而本书则从理论层面的音乐思想、创作层面的音乐观念以及社会音乐生活中的风尚等综合方面，并结合当时的音乐创作及其代表作品，全面审视“音乐思潮”的形成、运动、发展及其本质与规律——应该说，这是本书的优点之一，也是它之所以不同于明言著作的显著特点。

尤为可贵的是，作者在论及一些比较敏感的思潮话题时，并不满足于一般化的、四平八稳的文献罗列和史料摘引，或做一些不着边际、隔靴搔痒式的简单评说，而是以批评家的良心和见识大胆放言、直陈己见，无论细分缕析还是超拔论说，皆能入情入理、语中其的，表现出较强的刚性品格和雄辩色彩，历史感和分寸感的把握也基本做到恰如其分。这对于一个年轻学者来说，是一个相当难得、值得张扬的学术品格。“秉笔直书”、“实事求是”人人会说，“自由思想、独立人格”的箴言亦为许多学者心向往之，然而一旦碰到尖锐问题、敏感问题，“叶公好龙”寓言剧的现代版便频频上演起来——那些心存余悸绕道而行者、无关痛痒语不中的者、设立冠冕堂皇之理论前提故意避讳者、编造假证掩盖真相者应有尽

有，真正直面历史身体力行者能有几多？忠于历史，服膺“史实第一性”原则，把尽力再现历史的本来面貌当做史学研究的根本出发点和归宿，这是持任何历史观念的史学研究者都应遵循的基本原则。冯长春用自己的研究努力实践了这个原则。

进入新世纪以来，随着音乐学学位教育的空前发展，各院校攻读近现代及当代音乐史研究的博士、硕士日见其多，在这一方向从事研究和教学的学术队伍也愈显壮大，涌现出一批有才华的中青年学者。这对于近现代及当代音乐史研究的健康发展，确实是一件好事。但在我们的学位教育中，仍然存在一些值得重视的问题，诸如忽视史学基本功的训练，分不清史实与史料的联系与区别，不愿做艰苦深入的史料搜集工作，满足于手头现有的或公开发表的文献，甚至对获得的史料不下任何分析和辨伪功夫，错把伪证当做论据进而从中得出与史实不符乃至相反的结论，等等。这些问题理应引起相关院校和导师们的注意与重视。

从这个意义上说，尽管冯长春的博士论文也有若干不足，但我敢断言，他所持的史学观念、治学态度和治史方法颇可嘉许。也正因为如此，特欣然为本书作序，兼表推介之忱。

居其宏

2006年11月28日于南京艺术学院

# 目　录

# 绪　论

## 一、思潮及其一般特征

思潮，顾名思义，即思想潮流之谓。从概念的界定来讲，对思潮的一般解释是指“某一时期内在某一阶级或阶层中反映当时社会政治情况而有较大影响的思想潮流”①；或是指“某一历史时期内反映一定阶级或阶层的利益和要求的思想倾向”②。比较来看，“思想潮流”较“思想倾向”更能概括“思潮”的实质。一定的思想总是具有某种倾向性的，但它能否形成为“思潮”，即成“潮”之“思”，更重要的在于它是否具有发生、发展的运动态势及其较大的社会影响。只具某种倾向性而未形成潮流的思想，是不能称其为“思潮”的。此外，上述两个界定，都将一定的思潮视为一定阶级或阶层的产物。但是，也有的定义认为，思潮即是指“某一时期内有较大影响的思想倾向”③，而没有强调指出思潮一定具有某种阶级属性。这两种有关思潮与阶级性之关系的不同认识，都有其符合一定思潮的表现特点之处，即有的思潮是代表特定阶层利益或具有阶级性的，比如19世纪70至90年代的“维新思潮”，就是当时新兴资产阶级知识分子改良主义思想的社会反映；有的思潮则并不仅仅属于某一阶级或阶层，而是有着超越阶级或社会阶层的意义，比如抗战全面爆发后的“抗日救亡思潮”，即是中华民族反抗日本帝国主义侵略、争取民族独立的集体意志的凝聚，而不仅仅是哪个阶级或阶层的利益要求与思想反映。

---

① 《现代汉语词典》，商务印书馆1983年版，第1084页。

② 《辞海》，上海辞书出版社1999年版，第4763页。

③ 《四角号码新词典》，商务印书馆1978年版，第514页。

综上关于思潮的界定，可以发现，思潮的存在有以下三个基本的构成要素：思潮的内容须体现某种倾向性且具有较大的社会影响；思潮一般是反映了某一阶级或阶层的利益与要求，但同时亦有超越阶级属性的表现；思潮的产生与存在有着特定的历史阶段性并体现出一定历史时期的时代特点。这或可称为思潮存在的三要素。

一定的思潮总是有其特定的思想内容，就思潮内容实质的不同来看，思潮又可分为政治思潮、文化思潮、经济思潮等，一般概称为社会思潮。在一定历史时期具有重大影响的思潮往往又被称之为时代思潮。

思潮的孕育与发生总是有着极为深刻而复杂的社会原因，梁启超即谈到过时代思潮的形成及其条件：

凡文化发展之国，其国民于一时期中，因环境之变迁与夫心理之感召，不期而思想之进路同趋于一方向，于是相与呼应汹涌如潮然。①

梁启超指出了时代思潮形成的最一般也是最重要的一个原因和特点，即它是某一阶层或群体的社会集体意识在一定文化环境与历史条件下的汇集而非个人意志的表达。个人思想或许会成为某一思潮中最为活跃而生动的浪花，引领时代思潮的主要人物也无疑是这"潮峰"上的"弄潮儿"，但仅如此却还不足以构成澎湃浩荡的大潮，思潮的形成乃是无数思想的溪流汇集而成。

思潮的运动发展有其一定的规律性。一"思"一旦汇成为"潮"，它就具有相当的持续性，而非昙花一现或流星一闪。就一般规律而言，如同其他事物一样，它也要经由一条发生、发展直到衰亡乃至嬗变的历史之路。梁启超也非常形象地描述了思潮的这一运动逻辑：

始焉其势甚微，几莫之觉；浸假而涨——涨——涨，而达于满度；过时焉则落，以渐至于衰熄。②

这种由酝酿、发展而终于蔚然成潮及至最终衰退的历史过程，是思潮运动的最基本的存在特征。但是，从发展历史较长的思潮来看，它的运动往往是跌宕起伏、循环往复，有的思潮可能几经起伏，其中既有大的

---

① 见《清代学术概论》(1920)，梁启超著《中国历史研究法》(外二种)，河北教育出版社2000年版，第365页。

② 同上注。

高潮与趋向衰落的低潮，亦有时而涌起的若干小高潮，在不同时代条件下，实质相同的思潮又可能会呈现出不同的表现形式。潮起、潮峰和潮落的规律是普遍的，但在思潮的运动历史中可能会出现许多峰回路转的局面，在某种意义上讲，对它们的分析难度丝毫不亚于一首结构复杂的音乐作品。放眼整个 20 世纪音乐思潮的发展，就不难发现这一特点。

一般说来，思潮还有一个非常重要的内部特征，即任何一种思潮必然直接或间接地承载了一定的文化内涵。思潮与文化有着千丝万缕的联系，至于文化艺术思潮则更是如此，它们本身即是某种文化使命的承担者。关于思潮与时代及文化的关系，梁启超也作过精彩的论述：

> 凡“思”非皆能成“潮”；能成“潮”者，则其“思”必有相当之价值，而又适合于其时代之要求者也。凡“时代”非皆有“思潮”；有思潮之时代，必文化昂进之时代也。①

梁启超的上述文字几乎成为此后有关“思潮”研究中引用率最高的话语，它较为概括地指出了“思潮”这一社会存在的观念形态的几个重要特征，即思潮的发生是社会某一集体意志在一定历史条件下的合力使然；思潮同一般社会存在物一样具有发生、发展直至衰败乃至嬗变的普遍运动规律；思潮与时代文化紧密相关，它既是时代文化的产物，又是时代文化的折射。但是，梁启超的认识与理解也有其值得推敲之处，我们有必要对思潮的诸多方面进一步加以辩证与历史地分析。

首先，不能认为凡是思潮必有价值。以历史的眼光来看，能成“潮”之“思”者未必都具有“相当之价值”。中国历史上不乏逆历史潮流而进、以戕害人民利益为代价的社会思潮。比如，袁世凯窃取革命胜利果实后曾一度掀起的为封建复辟招幡的“尊孔读经”思潮，以及“文革”中横行肆虐的“极左”政治思潮等，我们能说它们具有“相当之价值”吗？我们能认为这样的时代必是“文化昂进之时代”吗？即便承认其价值的存在，它也必定不是代表历史进步的价值，其价值意义充其量存在于后人对历史的反思当中。至于文化的昂进，也只能是当这样的思潮被符合历史进步的新的思潮所击溃而取而代之时方才体现出来的结果。这样的例子无须赘举。

① 同上注。

其次，不能仅以思潮的主次作为衡量其历史价值的尺度。在同一历史时期，因其影响力与作用的大小与不同，思潮亦有主次之分，但我们对思潮的价值评判却不能以其社会影响力的大小而定，即不能以思潮的主次作为它的价值评判标准。历史的发展往往是螺旋式的上升，在特定历史时期内，符合历史发展与进步的思潮可能是此一时期的次潮，而不符合历史发展与进步的思潮却有可能是此一时期的主潮，我们当然不能说主潮的价值就比次潮的价值大。

再次，不能仅以思潮的新旧作为评价其历史价值的标准。我们可以从两个方面来理解这一问题。其一，一种思潮的进步与否，首先要看它是否有利于当时社会的发展，它在人类文化与精神文明中是否具有积极的进步作用而不是相反。比如，五四时期，相对于一些维护（不是复古）传统文化的思潮而言，带有全盘西化色彩的文化思潮显示出更具新思潮的性质，但我们不能简单说全盘西化就是历史的进步，维护传统就是历史的停滞乃至倒退。其二，一切思潮的价值不仅要看它在当时所产生的作用，还要看它对以后历史所发生的影响。那些透过历史仍然光芒闪耀的思潮，对于新的历史时期而言它们可能已经不能算做新思潮，但我们却不能否认它依然具有的历史价值。王光祈在谈到对艺术作品的价值评判时曾说过，艺术创作中的"'新潮'不必尽优于'旧潮'，吾人对于美术作品，宜就其本身价值，定其优劣，不能谓时代愈进，艺术亦复高矣"①。这句话同样适合于我们对思潮的评价。

## 二、音乐思潮及其一般特征

音乐思潮是文化艺术思潮中的一个重要组成部分。参照上述关于思潮的定义，我们可对音乐思潮加以如下界定：音乐思潮是指某一历史时期内在音乐实践中发生重要影响的思想潮流。音乐思潮除具有上述一般思潮发生、发展的普遍运动规律外，它还具有特殊的质的规定性及其自身特征的存在，这是它区别于一般思潮的关键所在。音乐思潮的自身特点主要表现在以下几个方面：

（一）音乐思潮是属于艺术思潮范畴的，由音乐这一特殊精神存在

---

① 王光祈《音乐与时代精神》(1931)，冯文慈、俞玉滋选注《王光祈音乐论著选集》，人民音乐出版社 1993 年版，第 224 页。

物而引发或反映出来的思想观念。它集中反映了人们在音乐这一特定对象上的主张与要求,是社会化了的关于音乐的集体意愿的表现。

(二)音乐思潮有着多样化的存在方式。它主要以理论化的观念形态而存在,但同时又可在音乐创作中得到间接的反映,而社会生活中的音乐风尚同样是某种音乐思潮的生动体现。也就是说,音乐思潮既可主要以抽象的理论观念而存在,亦可在音乐创作与音乐生活中得以感性地显现——音乐作品与音乐生活是音乐思潮的物化或外化。但是,就音乐作品与音乐思潮的关系而言,它们之间并非是一种简单的反映与被反映的关系,体现某种思潮影响的音乐作品不可能一概具有模式化的形式特点,不能将音乐创作与音乐思潮机械地一一对应起来,一种思潮下的音乐创作可能有着不同的表现形式及其内容。总之,不能局部地看待音乐思潮的存在,必须尽可能全面地考察音乐思潮可能体现与存在的每一环节,这是完整把握某一音乐思潮的实质、特点、目的及其影响的关键。这一点也体现出音乐思潮存在的特殊性及其研究的繁难之处。

(三)音乐思潮生长在一定的政治、经济与文化环境中,同时又直接或间接反映出这些环境因素的影响。音乐思潮不是一个封闭独立、自律自约的存在物,并非仅仅是音乐艺术内部规律自身演变的结果,音乐思潮与其他艺术思潮等外部"语境"密切相关,它像生长在大自然中的树木一样,从树干到枝叶都会刻下环境的烙印,在特定的历史时期表现得尤为鲜明。比如,五四时期的学习西乐思潮以及与之相对的国粹主义音乐思潮,无不是这一时期以学习西方资产阶级民主、科学思想为代表的新文化与固守传统或带有封建思想性质的中国旧文化之间相互斗争的影响使然。整个 20 世纪上半叶中国音乐思潮的发展无不鲜明地体现了这一规律。从这种意义讲,音乐思潮又是一定社会思潮或文化思潮在音乐领域里的反映或折射。

## 三、本书研究对象及其特点

本书的研究对象是中国近代音乐思潮的发生、发展及其特点与历史规律。从严格的物理时间上来看,中国近代这一历史时段,是指自 1840 年鸦片战争至 1949 年中华人民共和国成立的百余年间,但就音乐领域而言,近代中国音乐新思潮的兴起则是肇始于清季末年的 20 世纪初叶,

在此之前并无音乐新思潮的涌现，而依旧是中国传统音乐及其思想的延续。因此，本书对中国近代音乐思潮的考察与研究，主要限于自清末民初至新中国成立的20世纪上半叶这一特定历史阶段，这是首先需要说明的一点。但是，从思潮发生的源头来看，我们却必须首先回顾19世纪末叶旧的音乐思潮走向衰退、新的音乐思潮开始孕育的“前时期”，即清末维新派资产阶级思想文化登上历史舞台的这一历史阶段。此外，对鸦片战争至戊戌变法之前这一时期的音乐新思想的萌发，也应进行简要的溯源与探寻。总之，对19世纪后期音乐思想领域里出现的新现象的考察，是我们了解20世纪初中国音乐新思潮之所以发生的必要前提。

20世纪上半叶的中国音乐思潮，是从19世纪末叶对封建文化进行批判的觉醒中走来，从告别一个衰亡的世纪中走来；它在新旧思潮的交错与斗争中艰难然而却是充满活力地迎来了一个新的世纪，并在时代大潮的跌宕起伏中奔涌向前。这五十年间音乐思潮的发展，同样是20世纪下半叶音乐思潮的逻辑起点与重要来源，它结束了一段历史，也迎来了一段新的历史。在同样是经历了欢乐与痛苦、经验与教训的20世纪下半叶，上半个世纪的某些音乐思潮在不同的历史条件下或是继续发挥着它强大的惯性力量，或是嬗变为不同内容的新的思潮形态。

作为音乐思潮的感性显现，20世纪上半叶的音乐创作大致经历了这样一个发展过程：在世纪初的前十余年，随着中国最后一个封建王朝的灭亡与资产阶级共和国的草创，人们开始向被认为是象征封建文化的旧的传统音乐几乎无情然而却又藕断丝连的挥手告别，世纪初年的学堂乐歌运动拉开了20世纪新音乐舞台的大幕，学堂乐歌时期也因此成为中国音乐文化的转型期。五四新文化运动的推进使得中国音乐文化进一步发生了根本的转变，以西方音乐为参照的音乐文化逐渐在中国扎下坚实的根基。1931年“九一八”事变至40年代的前半期，中国人民展开了伟大的反抗帝国主义侵略的抗日救亡运动，这一段悲壮而神圣的斗争历史，艰苦卓绝而可歌可泣，与它相伴而生的救亡音乐也因而成为这一个世纪最响亮的声音。40年代后半期，在救亡音乐思潮中成长起来的“新音乐运动”，得以继续发展，具有特定思想内涵的“新音乐”逐渐趋于主流化。在经历了半个世纪的战乱频仍与血的沉重代价之后，中国人民终于迎来了新中国的诞生与和平发展时期音乐文化的全面建设。

可以说，20世纪上半叶中国音乐的发展，是中国近代音乐历史中最

为重要的一个时期，这一时期的音乐思潮因而也是中国近代音乐文化在思想形态上最生动的集中反映。那么，20 世纪上半叶的中国音乐思潮又有哪些主要特点呢？除与前述一般思潮和音乐思潮所具有的相同点之外，这一时期的音乐思潮还有以下几个特点：

（一）与"新音乐"密切相关。中国近代以来令人瞩目且获得较大发展的主要音乐形态，是受西方音乐影响后而诞生的"新音乐"，这一时期的音乐思潮无不与此有着直接或间接的联系。因此，本书的研究对象主要是那些围绕新音乐而发生、发展的音乐思潮。尽管步入近代以来，某些传统音乐样式（如民歌、戏曲等）依然焕发着强大的艺术生命力，但总的说来，随着新音乐的逐步发展，传统的主流音乐思想尤其是在中国历史上长期起支配作用的儒家礼乐观以及一些音乐审美观念，已经日渐失去它的话语霸权，在被新的音乐思想和审美观念所不断冲击与排斥之下，一些与时代不相适应的音乐观念，被无情地摈弃或边缘化。与正在兴起、发展中的新思潮相比，传统的音乐思想不啻是老者的叹息，而前者则是少年的高歌。

（二）中西关系贯穿始终。音乐的中西矛盾关系是贯穿这一时期乃至整个 20 世纪中国音乐发展的一个重要问题。是否需要借鉴、学习西方音乐文化，中国音乐应如何发展，成为这一矛盾关系中的核心问题。这一矛盾关系在不同的音乐思潮中有着不同的侧重和表现。此外，20 世纪上半叶，在对中西音乐共时的横向比较中；中国音乐被认为已经远远落后于同一时期的西方音乐，二者不可同日而语，中西音乐关系演变为历时性的"前现代"与"现代"的关系，即所谓古今关系。因而，在一定意义上讲，音乐的古今关系实质上反映了音乐的中西关系，古今关系是中西关系的另一种体现与学理表述。

（三）多种思潮共时同在。20 世纪上半叶的中国社会是一个政权更替、战乱频仍、社会思想极为复杂的历史时期，在这样一种动荡的社会发展中，文化艺术思潮包括音乐思潮的发展就表现出极为活跃、多变的特点，以致在较短的历史时期内出现了多种思潮共时同在的现象。当然，这些思潮的发生、发展并非完全同步与平行，亦非彼此独立、互不相干，而是在共时的存在中各自处于不同的发展阶段，甚至在影响力上有着较为悬殊的对比，但却相互影响乃至充满斗争。这种多种思潮共时同在的现象，主要集中在五四运动后的 20 年代，表现出社会思想活跃时期也正

是音乐思想活跃时期的历史特点。这一时期,学习西乐思潮以强有力的态势走向深入,国粹主义思潮也开始迅速崛起,音乐美育思潮很快发展至一个短暂的高潮,国乐改进思潮则在步履艰难地缓慢发展。

总之,本书所将要梳理与论述的音乐思潮,集中于20世纪上半叶且都在这一时期中国音乐的发展中产生了极为重要的影响。它们有的是贯穿了此一时期中国音乐的发展,并在不同历史阶段发挥着不同的作用,比如世纪初以来的学习西乐思潮;有的则是某一特定历史时期的音乐主潮,使得该时期的音乐发展具有不同于其他历史阶段的鲜明个性,比如"九一八"以后的救亡音乐思潮。这些长时期或阶段性的音乐思潮,都将纳入到本书考察的视野当中。出于研究的需要,对于和本书音乐思潮相关的其他音乐思想,也将会在书中有所观照。同时,需要说明的是,由于历史的原因以及目前音乐史料的局限,本书考察对象的地理取域主要限于中国内地。

## 四、本课题研究的学术意义

为什么要将中国近代特别是20世纪上半叶的音乐思潮纳入到专门考察的学术视野?这一时期音乐思潮的实质、表现形态、发展与嬗变的轨迹及其运动规律具有哪些特点?它的学术意义都有哪些?正是诸如此等的重要学术命题,成为本书最初也是最终的写作目的。这些问题将在本书的具体论述过程中力求得到富有探索性的思考与阐释。扼要说来,本课题的研究具有以下几个方面的重要意义:

(一)将音乐思潮纳入到中国近现代音乐史学研究的学术视域中,关注音乐思潮史的发展与研究。近年来,随着中国近现代音乐史研究的不断拓展与深入,对专题史的研究也日益引起学界的重视,比如对20世纪中国钢琴音乐、小提琴音乐发展的梳理与勾勒,对20世纪中国音乐批评观念嬗变轨迹的探寻与研究等等。本课题的研究也属于专题史论的范畴。实际上,早在20世纪20年代,我国现代音乐学的重要奠基人王光祈先生即提到了音乐思潮研究的重要性。他介绍说,研究欧洲音乐进化,可以从乐器、乐谱、乐制、技艺、思潮等多个方面入手,针对思潮的研究则成为音乐思潮的专门史:

从思潮方面去观察(如研究19世纪之罗曼主义客观主义之类),可

以称为思潮进化史。①

王光祈是从当时欧洲音乐史研究中已经注重思潮研究这一经验来提出这一问题的，他同样也是以进化论的观点来看待音乐历史的发展。此处暂且不论这一观点的得失，单就其提出从思潮演变的历史来审视音乐发展的理论观点，是值得中国音乐史学界加以思考与重视的。王光祈是我国近代第一位提出这一研究对象的音乐学家，说他提出了音乐思潮史这一学术论域亦不过分。但是，限于历史条件的制约与王光祈的早逝，他并没有在这一领域进行深入而专门的研究。今天，我们对近代中国音乐思潮的发展加以考察与梳理，从专题史的角度而言，应是一个富有建设意义的课题，它是对中国近代音乐史研究视域与现状的拓展与丰富。本书将在主要针对20世纪上半叶这一特定时期中国音乐思潮发展的脉络梳理的基础上，进一步对这些音乐思潮的“思”之实质、“潮”之特点、各思潮之间的关系，以及它们在中国近代音乐史上所起到的作用，乃至对于整个20世纪以来中国音乐历史发展的影响与意义等深层学术命题，做出尽可能深入而全面的观照与论述。这是思潮史论的繁难之处，然而也恰恰是其价值所在。

（二）从“思潮”的角度回顾、勾勒中国近代特别是20世纪上半叶中国音乐发展的主要历程，从而更为理性地审视这一段音乐历史的发展特点。一般说来，一定的音乐思想总是影响着一定的音乐实践活动，反之，一定的音乐实践活动也反映出一定音乐思想的制约，而当音乐思想与音乐实践相互缠绕、紧密相关，并在社会音乐生活中形成重要的影响力时，这也便是音乐思潮成熟的标志。从思潮的角度对20世纪上半叶中国音乐的发展加以全面观照，有助于我们删繁就简、更有条理、更为深入地认识与理解这一历史阶段音乐文化发展的逻辑规律及其意义。这一时期中国音乐发展的风雨历程，既有收获的喜悦，也有抉择的迷惘，亦有至今不可丢却的有益启示和值得吸取的经验教训。如何从更深的层面上认识与评价这一阶段中国音乐的发展道路，曾经是学界不断咀嚼与反思的争鸣热点。对音乐思潮的梳理、归纳与剖析并以此为切入点，不能不说是回顾中国近现代音乐史的必要而可行的学理思路之一。

① 王光祈《欧洲音乐进化论》(1924)，《王光祈音乐论著选集》，第39页。

（三）以音乐思潮研究为突破口，关注音乐所处时代的相关思潮，重视音乐的内外关系的研究。这不仅是音乐思潮的研究要求使然，也是音乐学研究中具有共通意义的学理思路。这里我们同样要提到王光祈对于这一问题的认识。他在《西洋音乐史纲要》一书中谈及“治音乐史之方法”时，再次强调了关注时代思潮与音乐进化之关系的重要性：

从前研究音乐历史的人，只在音乐材料之中找生活。但音乐为一民族、一时代思想之表现，倘若对于该民族该时代音乐以外各种思潮不能尽量了解，则对于该民族该时代之音乐亦不能尽量领悟。因之，研究音乐历史的人，必须同时注意其他各种历史。从前中国的学者，尝以一手包办各种学问……诚然不是一个办法。但若专治一艺，不问其他，亦复不是一个办法。因此之故，我们涉及其他各种历史，宜以有关音乐进化（直接的或间接的）者为限。①

王光祈在20世纪30年代提出的治史方法，在今天依然不会失去它所具有的普遍意义。

（四）通过音乐思潮研究，总结20世纪上半叶中国音乐历史的经验教训及其发展规律，为现代中国音乐史的研究乃至将来中国音乐的发展提供一个不可或缺的学术参考与档案备忘。鉴古知今以追方来，史学研究最朴素也是最大的作用即在于此。任何理论研究都或多或少有一种作用于社会现实的学术冲动，不管其在多大程度上能够实现它的社会干预功能。在中国近现代音乐史的学习与思考中留下一份个人书写的“思潮备忘录”的同时，能够为中国音乐当下乃至将来的发展提供某种可供反思与参考的价值，是本书的良好愿望所在，也是作者的一种自我期许。

## 五、本课题研究现状

应当承认，无论是专门音乐思潮史的研究还是以这一视角为切入点的相关研究，长期以来并没有在中国音乐史学中得到应有的重视。以中国近现代音乐史学为例，关于这一时期音乐思潮史的梳理或从思潮角度审视中国近代音乐发展历史的学术研究，应当说还远滞后于这一时段的文学思潮史等部门艺术专史的研究。当然，这并不等于说有关音乐思潮

① 见《西洋音乐史纲要》(1937)，《王光祈音乐论著选集》，第233页。

的研究仍然一片空白或裹足不前。自20世纪80年代以来,已有学者开始涉足这一领域,这不能不说是一个令人高兴的现象。

在中国近现代音乐史研究中,张静蔚先生的《近代中国音乐思潮》一文,是较早关于此问题研究并值得重视的一篇专论。该文认为:

近代中国音乐思潮,是指鸦片战争到五四运动前后这一历史时期内,在音乐领域里反映出来的,代表资产阶级和新的知识分子阶层利益和要求的音乐思想倾向,也即旧民主主义革命时期的音乐思潮。①

作者通过对史料的深入挖掘与分析,对鸦片战争至“五四”之前这一段近代音乐思潮史进行了详尽的考察与论述,并将这一时期的音乐思潮归纳为“对封建主义音乐的批判”、“向西方音乐学习”、“新音乐”、“国粹主义”和“中西音乐比较”等五个方面。由于作者将中国近代音乐史的下限止于五四运动的爆发,因而没有对1919年以后音乐思潮的发展做出进一步的研究与论述。此外,近年来也出现了与音乐思潮相关论域的专著,如明言的博士学位论文《20世纪中国音乐批评导论》(原文题为《20世纪中国音乐批评观念的嬗变轨迹》)②,即着眼于对20世纪中国音乐批评观念嬗变轨迹的考察与研究。该书既是对20世纪中国音乐批评史的梳理与勾勒,同时也从音乐批评这一操作层面展现了20世纪中国音乐思潮对音乐批评观念的巨大影响与制约。其他一些有关中国近现代音乐思潮的零星叙述散见于个别论文或一些音乐史书的相关章节中,比如魏廷格先生的《中国音乐界对“中西关系”的认识(20世纪初至40年代末)》一文③,以及居其宏先生的《20世纪中国音乐》一书④等等,此不一一详述。

坦率地讲,在笔者着手撰写本书时,还未见有将20世纪上半叶中国音乐思潮作全面论述的专著出现。很显然,相对于这半个世纪跌宕起伏的思潮显现与音乐发展的风雨历程,对于它的研究不能说已经值得骄傲。尽管已有上述一些研究成果可资学习与参考,但如何将这一课题的

---

① 张静蔚《近代中国音乐思潮》,《音乐研究》1985年第4期,第77页。

② 明言《20世纪中国音乐批评导论》,人民音乐出版社2002年版。

③ 载刘靖之主编《民族音乐研究》第2辑,香港大学亚洲文化研究中心、香港民族音乐学会1990年版。

④ 青岛出版社1992年出版。

研究引向深入并使之富有建设意义，仍有大量工作和问题亟待解决。总之，应当指出的一点是，没有思潮研究的中国近现代音乐史学是不全面的。

最后需要说明的是，尽管囿于论述对象的时限，本书难以更为宏观地将某些音乐思潮置于整个20世纪中国音乐发展的历程中加以鸟瞰与叙述，但这不妨碍我们对20世纪上半叶音乐思潮中依然延续并衍变于下半叶的某些部分，在必要时将给予简要的介绍与评说。

# 第一章
# 清末民初音乐新思潮的兴起

新思潮的崛起必然是社会思想发生激烈变革的结果。清末民初音乐新思潮的产生，一方面来自学习西方文化的社会思潮的影响，另一方面来自西方音乐的巨大冲击与中国传统音乐自身生命力的衰退。在救亡图存的民族形势下，人们赋予了音乐以砥砺社会风气、提升国民素质的重大社会责任，并在对西方音乐的学习与接受中，将这种社会重任赋予了学堂乐歌这一鲜明体现西乐特点的音乐样式。学习西乐思潮与音乐启民思潮的兴起，使得长期以来在中国历史上发生重要影响的封建礼乐思想，日渐失去它的话语霸权地位，学堂乐歌的诞生也使中国传统音乐因此失去了往日的灿烂光辉，中国音乐从而开始了带有鲜明西乐影响烙印的所谓“新音乐”① 时期。清末民初音乐新思潮的崛起与学堂乐歌

---

① “新音乐”这一“能指”在 20 世纪中国音乐发展过程中有着不同的“所指”。学堂乐歌时期，曾志忞所谓“新音乐”主要是指以学堂乐歌为代表，受西方音乐影响的反映新思想的歌曲形式(曾志忞《乐典教科书 · 自序》，1904 年石印本)；20 年代柯政和所谓“新音乐”，是指进入 20 世纪以来的西方“现代音乐”(柯政和《新音乐》，《新乐潮》1927 年第 1 卷第 2 期，第 2 页)；30 年代萧友梅和黄自所谓“新音乐”，意指以俄国等民族乐派为榜样，创造中国的民族乐派(参见萧友梅《音乐家的新生活 · 绪论》[1934]，陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编《萧友梅音乐文集》，上海音乐出版社1990年版，第381页；黄自《怎样才可产生吾国民族音乐》[1934]，上海音乐学院《黄自遗作集》编辑小组编《黄自遗作集》，安徽文艺出版社 1997 年版，第 57 页)；聂耳和吕骥等左翼音乐家所谓“新音乐”，则是指反映工农大众的呼声与民族解放运动的无产阶级革命音乐(参见吕骥《反对毒害音乐》[1934]，张静蔚编《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》，上海音乐出版社 2004 年版，第 201 页；《中国新音乐的展望》[1936]，吕骥编《新音乐运动论文集》，哈尔滨光华书店 1949 年版，第 3—9 页；聂耳《一年来之中国音乐》[1935]，《聂耳全集》编辑委员会编《聂耳全集》，文化艺术出版社、人民音乐出版社 1985 年版，第 87 页)。今人香港学者刘靖之又将自学堂乐歌以来的百余年中国音乐史称之为“新音乐史”，其历史跨度与音乐内涵有了进一步的泛化(参见刘靖之《中国新音乐史论》，台北耀文事业有限公司 1998 年版)。因而，不同历史时期的“新音乐”有着不同的“所指”，本书亦将在相应历史时段内进行具体分析与论述。

的诞生,从此深刻而持久地影响了 20 世纪上半叶乃至整个 20 世纪中国音乐文化的发展,从根本上改变了长期以来中国音乐的发展面貌。那么,就让我们从对这一时期音乐思潮的考察步入中国近代音乐思潮的巡礼中去吧!

## 第一节 中国传统音乐思想的延续与音乐新思想的萌芽

"资产阶级,由于一切生产工具的迅速改进,由于交通的极其便利,把一切民族甚至最野蛮的民族都卷到文明中来了","它使未开化和半开化的国家从属于文明的国家,使农民的民族从属于资产阶级的民族,使东方从属于西方。"①

马克思、恩格斯的这一论断对于近代中国与西方的关系而言,不啻是一个概括而确切的注脚。西方资本主义在积累、发展二百年后,终于开始了对中国——这个东方最古老的封建国家的征服。1840 年 6 月,在美、法两国支持下,英国对华发动鸦片战争,迈出了西方列强以坚船利炮武力征服、疯狂掠夺中国的第一步。丧权辱国的《南京条约》签定后,中国又在此后的第二次鸦片战争、中法战争、中日甲午战争、八国联军侵华等一系列列强入侵战争中以惨败告终,被迫签定了一个又一个不平等条约,割地赔款,开放口岸,备尝凌辱。一切都充分暴露了清政府的彻底腐败与无能,"天朝帝国万世长存的迷信受到了致命的打击,野蛮的、闭关自守的、与文明世界隔绝的状态被打破了"②,一个历史悠久的文明古国,从此国门洞开,开始了其半封建、半殖民地,依附于西方发达资本主义国家的变态的社会转型。

鸦片战争后,西方音乐也随着列强的"文化殖民"进入中国。具体说来,它的传播渠道主要体现在两个方面:一是基督教传播与教会学校的

① 马克思、恩格斯《共产党宣言》(1848),《马克思、恩格斯选集》第 1 卷,人民出版社 1972 年版,第 255 页。

② 马克思《中国革命和欧洲革命》(1853),《马克思、恩格斯选集》第 2 卷,人民出版社 1972 年版,第 2 页。

建立;[①]二是西式军乐队与管弦乐队的引进。[②]此外,太平天国政权的"拜上帝会"将基督教音乐渗透于其政治、军队与民众日常生活等各个方面的活动,无疑使西方音乐在当时的中国民众中进一步产生了较为广泛的影响。[③]

鸦片战争至19世纪末年,西方音乐的传入并没有使当时中国音乐的历史产生断裂与转型,但它却为中国音乐文化的发展点点滴滴地输入着异文化的血液,为20世纪初年新的音乐思想的产生与中国音乐的变革准备了人才。那么,19世纪下半叶的中国音乐思想究竟具有怎样的特征与变化?这无疑是我们在考察清末民初新旧音乐思潮发生更替之前,首先需要关注的问题。19世纪60年代以后,一些曾经游历海外人士的游记著作,可以使我们略窥到一些由西方音乐而引发的相关音乐思想史料。

甲午之战后,面对"三千年未有之大变化",一批首先"睁眼看世界"的先进士大夫、知识分子认识到,只有学习西方,"师夷长技以制夷",才可能抵御外侮,救亡图存。中国人在被动与非自觉中开始了对西方的学习。19世纪60年代开始的"洋务运动",以所谓"中学为体,西学为用",首先从师法西方的军事技术为主的器物层面掀开了应变、求变的一页。洋务运动首先就是派遣清廷官员、学子赴西方考察与游学,这使一部分

---

① 据有关统计,"到1899年,全国的教会学校约达2000所,学生40000人以上,其中中学约占10%。这类教会学校,大多比较重视音乐课程和音乐活动,这就为西方音乐系统地输入中国逐渐提供了土壤。"(参见冯文慈《中外音乐交流史》,湖南教育出版社1998年版,第257页。)

② 鸦片战争后,上海、北京等重要城市都出现了西方人建立的铜管乐队或管弦乐队,较有影响的是建立于1879年的上海公共租界内的工部局"公共乐队"和大约建立于1885年的北京"赫德乐队"等。由于这些乐队的服务对象主要为洋人,因而并没有对当时的中国人产生太大影响。西式军乐队则是随着操练新军而逐渐建立起来的。甲午战争后,袁世凯的北洋新军、张之洞的南洋新军中都逐步建立了西式军乐队。这表明中国古代军队中的鼓吹乐已经开始遭到淘汰。进入20世纪初,军乐队已从军队逐渐进入到学校和社会团体当中,被视为是一种新的社会时尚。有关西式管弦乐队与军乐队的更多资料,请参见陶亚兵《明清间的中西音乐交流》,东方出版社2001年版,第165—170、179—192页。

③ 有关太平天国的音乐生活,请参见陈聆群《太平天国音乐史事记载探索》,《音乐学丛刊》第1辑,文化艺术出版社1981年版,第94—111页。但迄今为止还没有发现太平天国所用音乐的曲谱。

中国人在海外的社会环境中接触到了与中国传统音乐大异其趣的西方音乐文化。我们从当时清政府派往欧美和日本的一些外交官员以及游历海外的文人、学子的"日记"、"游记"等著作中，可以发现大量关于他们接触西方音乐时的感受与评价。这些记载多以感性描述甚至猎奇为主，鲜有深入的思考与理性分析，但它却使我们了解到近代中国人在直面西方音乐时微妙的文化心理，他们已经开始从感性上比较中西音乐之不同，并由此而产生了些须新的音乐思想的萌发。限于篇幅，我们选择一些有代表性的文字作为分析的对象。

## 一、对西方音乐的欣赏

与同时代西方人对中国音乐的贬低性评价[①]不同，中国人对西方音乐的评价更多的是新奇与赞赏。

1866年，以八品官随外交官斌椿游历欧美的张德彝[②]，为后人留下了大量关于西方音乐的见闻记载，其中多是他应邀听赏音乐会的直接印象与感受，其中涉及到西方乐器、演奏形式与歌唱等诸多内容。尽管由

---

① 比如一些曾来过中国的外国人对中国音乐的评价："在所有的和声演奏节目中，中国人的音乐可能是最丑陋不堪的；每个人似乎都在演奏着不同的曲调，或者说白一点，都在制造不同的噪音，即使苏格兰人(Scottish)风笛的音声再大，也不能盖住中国乐器发出的令人讨厌的声调……中国音乐在曲调上有一定的柔美性和忧伤感，不过听过一次之后，你就会无法忍受它的那令人厌恶的单调。1869年，在伦敦街头上流行的一个故事是欧洲人对'天朝'音乐所作评价的最好说明。一位在伦敦参加一次音乐会的中国人认为，音乐家在调谐他们乐器时发出的那种声音是整个演出中最好的部分。"(参见M. G. 马森《西方的中华帝国观》，杨德山等译，时事出版社1999年版，第332－333页。)1851年，法国著名作曲家柏辽兹在伦敦听过一场中国音乐会后，以其欧洲音乐的标准对中国音乐极尽嘲讽："这是一首由琐屑的乐器的喧闹伴奏着的歌曲。至于说那中国人的嗓子，一切刺耳的东西没有比这更奇怪的了！那些鼻音、喉音、哼哼唧唧、令人作呕的声音，你是难以想象的，我可以毫不夸张地说，就像一只刚刚睡了一大觉醒来的狗在伸肢张爪时发出的声音……如果称这种人声和乐器的叫嚣为音乐，是莫名其妙地滥用了音乐一语。"(转引自钱仁康《中法音乐文化交流的历史和现状》，《钱仁康音乐文选》上册，上海音乐出版社1997年版，第414页。)

② 张德彝(1847—1918)，本名德明，字在初。曾于北京同文馆学习英语，1866年随斌椿游历法、英、比、俄等欧洲10国，后长期任清廷驻英、意、比等国出使官员。所著《航海述奇》八部，记述大量西方文化以及有关音乐见闻的内容。

于文化的隔膜，这些记载大多形容概括而模糊，但他关于西方音乐的感受却是真实而可靠的。比如他对一个由德国乐人组成的小型乐队演出的描述：

有日耳曼八人作乐，六男二女。一女所弹之洋琴若勺形，长有五尺，约数弦，轻拨慢抚，声音错杂可听，后则抹而复挑，大弦嘈嘈，小弦切切，雅有浔阳琵琶之趣。一女拽洋箛，葫芦形，三弦，有柄，置于项上而拽之。一人拽大胡箛，三弦，长约七尺，其声如锣如鼓，别成音调。有喇叭，圈圆如蛇之盘。又有洋笛，长二尺余者，一身皆孔，孔边有铜盖，吹时亦以指按之。后则琴箛齐作，先翕后纯，洋洋盈耳，终始合和。①

虽然其中对于某些乐器如三弦之"洋箛"不乏语焉不详之处，亦可看出他以既往文化积淀与审美经验中对中国音乐的某些感受来附会听赏西乐的评价，但其对所听音乐的赞赏之情还是显而易见的。由于经常应邀赴剧场或私人家中听赏音乐，西方音乐似乎对张德彝有极强的亲和力，大量的听后感都表明西方音乐给他留下了美妙而难忘的精神享受，比如：

虽曲文不甚了了，其音韵之曲折，声调之悠扬，令人神往。②

男女数百，灯烛辉煌，每歌一曲，如聆仙乐也。

作乐者男三女四，名皆未详，皆义大利国人也。箛琴笛管，一洗凡声，听之令人忘倦。

歌者八人，六男二女，皆义大利人。其声清巧，其韵娇柔，听之令人心醉，虽郑卫之音不是过也。③

上述对西方音乐的钟爱之情不独张德彝所有，许多游历西方的清朝人士都有过这样的难忘经历。当时的政论家、翻译家王韬④同样对西方音乐有着极大的兴趣并大加赞赏，他的《漫游随录》一书也为我们记下了大量关于听赏西方音乐的体验：

---

① 张德彝《航海述奇》(1866)，钟叔河主编《走向世界丛书》第1辑第1册，岳麓书社1985年版，第472页。

② 张德彝《欧美环游记》(《再述奇》,1869)，《走向世界丛书》第1辑第1册，第766页。

③ 张德彝《四述奇》(1877)，张静蔚编《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》，人民音乐出版社1998年版。

④ 王韬(1828—1897)，江苏吴县人，字紫诠，号仲弢。1867年至1870年曾应邀赴英国译书，并游历英、法、俄等国，著有《弢园文录外编》等著作。

“台下杂坐乐工数十人，八音竞走，铿锵中节。或作钧天广乐，鼍吼鲸铿，几于震耳。或为和谐靡曼之音，静细悠扬，各极其妙。”“楼中歌者，同声齐唱，响遏行云，抑扬宛转，高下急徐，无不巧合节奏，妙谐宫商。一时歌缭绕而翩跹，喜暖气之融合，觉凉飔之扇发，洵足乐也。”①

不管是管弦乐还是声乐，给王韬带来的审美享受都是新奇、美妙而令人愉悦的。

类似上述对西乐大加赞赏的赏乐文字，在这一时期的西游著作中多有出现，此处不再罗列。值得我们注意与思考的则是，为什么此后西方音乐在中国的输入与传播中，越来越为更多的中国人所迅速接受并毅然主动学习，甚至不惜以抛弃旧有国乐而欲全盘西化的极端选择？除却我们将要在后文加以重点论述的学习西方科学文明、变法维新与启发民智以救亡图存的社会思潮的影响之外，西方音乐本身所给中国人带来的新鲜的审美体验，也是其中一个非常重要的原因。作为音乐功能之重要方面的审美功能，总是以其最为直接、最为感性的方式迅速地影响着欣赏者的感官与心灵世界，在强烈的审美愉悦中，审美主体便会极易对审美对象做出充满肯定与富于同情的价值判断，从而进一步促使审美主体对审美对象的接受。考察近代以来一般国人能够较为自然地接受西方音乐，不仅仅在于社会政治等因素的影响使然，其中也蕴含着许多值得思考与探讨的音乐美学与文化比较问题。

## 二、中华礼乐观的坚守

从更多的游记类音乐史料来看，当时的国人一方面对西方音乐表现出溢于言表的欣赏之情，同时也流露出以儒家礼乐思想和夷夏之别的封建天朝观念来衡量西方音乐的文化心理。这种文化心理甚至非常矛盾地集中在一些曾对西方音乐赞不绝口的人身上。比如，前述张德彝曾对西方音乐有过这样的认识：“西国无乐可化民之说，惟云听人之乐，可知其人之性情。”②彼时西方浪漫主义音乐思想中对音乐情感作用的重视，是与中国传统的“移风易俗，莫善于乐”的音乐功能观有着很大的不同的，

---

① 王韬《漫游随录》(1867)，《走向世界丛书》第1辑第6册，岳麓书社1985年版，第89、95页。

② 张德彝《五述奇》(1890)，《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》，第40页。

张德彝也注意到了这一点："余往来中西各国十数年之久，频闻其声。"但主宰他音乐观念的仍是传统礼乐思想。在他看来，西方音乐"细考查之，亦有正淫之分"，只不过"土人不讲耳"。他以自己的感性体验来描述这种正与淫的区别：

其乐之正者，声亦庄重，闻之令人悦耳而心定；其淫者，声自轻浮，闻之令人悦耳而心移。其人之所以不分者，盖赖人心。倘诚心之所向，惟视乐之优劣，以及乐工之精否，而无暇而异念旁思也。①

"往来中西各国十数年之久"的张德彝，还是把所听到的不同风格的音乐以中国的正、淫之分来考量之，把西人视为夷族土人，可见在这样一位游历西方多年、频频聆听西方音乐的封建士大夫心里，根深蒂固的中华礼乐观还是难以撼动，不可逾矩的。由此也可见传统文化的力量是如此的巨大，文化心理定势的守恒是如此的僵固。

除却这种戴着中国传统音乐文化的眼镜看待西方音乐文化的观念之外，有些国人甚至认为西方音乐的来源或许就是古代中国。王韬就曾表达过这样的认识：

"当周之衰，鲁国伶官俱怀高蹈，而少师阳襄则入于海。安知古器古音，不自此而西乎。"

"中国天下之宗邦也，不独为文字之始祖，即礼乐之制，无不由此而流传及外。"②

这是当时盛行于国内的"西学中源说"在音乐上的典型反映。这样一种比较中西文化之不同及其关系的文化心理，今天看来或许仅是"天朝帝国"之井蛙观念的影响，然而也就是这样一种迂腐的思想观念，一直到五四新文化运动时期，依然在中国音乐界有着一定的影响，并成为该时期国粹主义音乐思潮的重要组成部分。

与上述有所不同的是，对西方音乐大加贬斥乃至全盘否定者也不无人在。他们大都持守"以中衡西"的文化尺度，搬运古书中关于中国古代雅颂之声的评价标准，认为西方音乐"促节繁音"，有失中正，从中亦可

---

① 同上注。

② 王韬《弢园文录外编·原学》卷一（1897），上海书店 2002 年版，第 3、2 页。

“知西方人金气竞，殊失和平”①；或者认为西方音乐“八音但有金丝革木，而无石竹匏土，律吕之调难矣”②。这些看似无知的冬烘论断，实质上反映了他们对西方音乐的极度陌生与文化排斥心理。担任过英、法公使的郭嵩焘③，更是明确道出了西方音乐远不及中国音乐的结论：

此间富强之甚，与其政教精实严密，斐然可观；而文章礼乐，不逮中华远甚。④

对于上流社会的舞会和音乐会，郭嵩焘也多加讥刺：

“使中国有此，昏乱何如矣”；“品花听乐，流荡忘返，亦中国圣人之教所必不容者矣”；“男女错杂而皆朝服听乐，酣歌沉湎，俾夜作昼，不知何所取义也。”⑤

很显然，在他看来，这些男女错杂沉于舞乐的现象，与中国礼乐制度中尊卑有序的观念是格格不入的。对于一位由“中国圣人之教”的文化土壤中栽培出来的清廷官员，也就只能对他所见到的西方音乐生活做出耽于享乐、流于昏乱的否定性评判。与上述贬斥性评价截然相反的是，在聆听过教会学校歌颂君主的乐歌后，他发出由衷的赞美：

中国圣人所以教人，必先之以乐歌，所以宣志道情，以和人之心性。闻此歌辞，亦足使人忠爱之意油然以生。三代礼乐，无加于此也。⑥

作者“中华礼乐观”文化心态的根深蒂固由此可见一斑。

由上可以发现，即便是“师夷长技以制夷”的洋务运动时期，中国人对音乐的认识依然主要是儒家礼乐思想强大惯性的延续，审美的愉悦并没有从根本上撼动其音乐价值判断的主导思想，文化保守主义心理依然表现出顽固的稳定性与排他性。1883年，发表在《万国公报》上的《乐者

① 缪佑孙《俄游汇编》(1889)，台北文海出版社1973年据上海秀文书局1889年石印本影印，第523页。

② 袁祖志《涉洋管见》(1888)，袁祖志《谈瀛录》卷二，1918年石印本，第3页。

③ 郭嵩焘(1818—1891)，湖南湘阴人。1876—1879年间曾出任英国公使，后兼法国公使，撰有《使西纪程》，对西方社会等诸多方面均有记述。

④ 郭嵩焘《伦敦与巴黎日记》(1877)，《走向世界丛书》第1辑第4册，岳麓书社1985年版，第119页。

⑤ 同上著，第133页。

⑥ 同上注。

古以平心论》一文可谓这种观念的代表性文本。文章说：

自来治心之功，莫善于乐，亦莫速于乐。何则？与古人本一也。

乐即圣人之心之所发，而天下之心咸范于圣人之心，是以能终和且平也，此则乐之功也。然平心之功，必在古乐。何也？曰：古之乐一于陶情淑性，故其声必淡，惟淡也，天下之至和也；其舞必庄，惟庄也，天下之至敬存也。味永声稀之际，厥有严、恭、谨、恪之神，故听之朝庙者和敬；听之乡族者和恭；听之闺门者和亲。盖惟合不和者使之和，故能令不平者归于平也。至若今乐，则靡靡之音，益令人纵欲而已，乌足言乐？周子志复古乐，意在此夫。①

此文实际是对宋代哲学家周敦颐（1017—1073）著《通书》中有关音乐观点的因袭。周敦颐在《通书·乐上篇》中说：

古者圣王制礼法，修教化，三纲正，九畴叙，百姓大和，万物咸若，乃作乐以宣八风之气，以平天下之情……后世礼法不修，政刑苛紊，纵欲败度，下民困苦。谓古乐不足听也，代变新声，妖淫愁怨，导欲增悲，不能自止，故有贼君弃父，轻生败伦，不可禁者矣。呜呼！乐者，古以平心，今以助欲，古以宣化，今以长怨。不复古礼，不变今乐，而欲至治者，远矣！②

融合儒、道两家音乐学说的周敦颐，依然夸大音乐的社会功能，以此作为维护封建社会统治的需要，其音乐思想不能不说是愈加趋于保守。发表于清季晚期的《乐者古以平心论》一文因袭周敦颐学说，从文章的立论即见其崇古、静止的历史观念，依然将僵化的圣人之说陈陈相因，将不可得而闻之的古代郊庙之乐尊为万古不变的抽象之物奉为圭臬，对现实世界中活生生的音乐存在目为靡靡之音、纵欲之声，津津乐道与梦想的却是对渺不可求的古乐的复兴。与周敦颐相比，这样的音乐思想更是历史的倒退，是泥古、饰古、崇古与复古思想以及文化保守主义心态的典型写照。

但是，在19世纪末西乐东渐的背景下，在一部分中国人曾有过浸濡于西方音乐生活中的感性体验后，上述古老的中华礼乐观究竟是如日中

---

① 廉士《乐者古以平心论》(1883)，《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》，第177—178页。

② 周敦颐《通书·乐上篇》，蔡仲德编《中国音乐美学史资料注译》(下册)，人民音乐出版社1990年版，第511页。

天势不可当，还是日落西山残霞夕照呢？作为传统主流话语的儒家礼乐思想是否依然铁板一块而坚不可摧呢？

## 三、对中国音乐与国民性的批评

在游历西洋的部分清廷官员中，也有人通过对西方社会及其歌舞生活的观察，开始有意识地比较中西方社会风气的巨大反差，对西方音乐、舞蹈的社会功能给予了肯定性的评价，同时对国人的国民性进行了深刻的反思。与前述郭嵩焘不同的是，张德彝在谈到西方舞会时有如下一段评论：

西人之跳舞，谓男女搂腰抚肩，双双驰骋，似不雅观。然细思之，当跳舞之时，步武疾徐，踊跃先后……各合乐之节奏，即比以中国古礼，缀兆进退之仪文，亦奚以异。且其于未跳之先及已跳之后，男女咸有送迎交接之礼。当跳时仪容整肃，不事轻佻。由此观之，是皆借以行乐也。当时既赏心而悦目，更活络而舒筋，心无异想，意在畅情，不至神疲力倦，似觉有益无损也。①

他由此联想到国人的精神生活：

华人之行乐，每于金粉堆中，趋之若鹜，遂至陷于迷楼，沉于欲海……迷途不返，苦境难离，是乐在一时而害在毕世，其乐安在哉？反不如西人之取乐，择其有益而无损者行之也。望吾人之欲养性陶情，随时取乐者察之。②

认为“西国无乐可化民之说”，曾经对西方音乐亦不无否定的张德彝，能够较为客观而冷静地评价西方社会的音乐生活，反思国内萎靡不振的社会风气与国人精神面貌，不可不谓难能可贵。同时，他的上述评论也在一定意义上表示出他对西方音乐文化在一定程度上的认同，而不是不假思索的全盘否定。20世纪初叶，音乐启民思潮中人们对音乐在改良社会、改造落后的国民性与塑造新民中具有重要作用的认识，是否可以从张德彝对西方音乐社会生活的肯定中即已窥见到一丝端倪呢？

---

① 张德彝《六述奇》(1901)，《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》，第52页。

② 同上注。

与上述表示认同或赞赏西方音乐生活、反思国人精神面貌的观点相呼应的是，19世纪末人们对业已僵化的中国古乐也提出了大胆的批评。戊戌变法后的翌年，章炳麟①发表的《訄书》"辨乐"一节，可以视为是近代中国最早对古代音乐及其思想提出批判的先声。书中写道："民气滞著，筋骨瑟缩，舞以宣导之，作'辨乐'。"②这是作者写作"辨乐"的原由，从中也指出了当时国民萎靡不振的精神面貌。那么，与这样的国民精神面貌相关的"乐"又是怎样一种情形呢？章炳麟对此提出了大胆的质疑与批评：

今夏人疲癃矣！古之謟舞，既以神怪，不宜于民事，其槃辟折旋，节度亦失。

若古之为《韶濩》、《象箾》者，待事而作，于生民不为亟。③

明确地指出了古乐已无助于"宣导滞著"的作用，同时对音乐现状表现出极大的不满。这样的批评虽然并未触及到问题的实质，但它却对已经流于僵化的中国古乐及其音乐思想提出了怀疑，做出了否定，不能不说是近代音乐新思潮即将萌芽的破土之声。

通过上述粗略的考察，可以看出，即便是经过洋务运动而接触西学之后的19世纪末年，中国的音乐思想依然是传统封建礼乐思想占据支配地位，极少数国人对西乐的新奇感受以及渐入中国的西方音乐，并没有对中国传统音乐文化产生大的冲击与震荡。但是，上述有关音乐思想的文献史料，毕竟使我们看到了一丝对封建音乐思想的怀疑与批判，音乐新思潮的产生正是酝酿于这些可贵的怀疑与批判之中。新的音乐思想就像一粒即将破土的种子，遇到适宜的气候便会发芽、成长，最终将会成为一个新的音乐时代的象征。19世纪与20世纪之交的晚清帝国已是日暮西山、风雨飘摇，随着它的必然灭亡和新时代的行将到来，音乐新思潮的诞生已是悄然孕育、呼之欲出。维新运动后，学习西乐思潮与音乐启民思潮的兴起，以及学校音乐教育与学堂乐歌编创的开展，终于掀开了中国近代音乐史崭新的一页，新的音乐思潮从此迅速成长与发展起来。

---

① 章炳麟（1869—1936），号太炎，近代民主革命家、思想家，浙江余杭人。著述编为《章氏丛书》、《章氏丛书续编》和《章氏丛书三编》等。

② 章炳麟《訄书》（1899），辽宁人民出版社1994年版，第237页。

③ 同上著，第243、244页。

## 第二节　音乐启民思潮的兴起与新音乐的肇始

洋务运动的“自强”之声虽然不绝于耳，但它并没有真正使中国免于被动挨打的现实境遇并迅速强大起来。甲午战败，举国震惊。继“洋务派”而起的“维新派”更为深刻地认识到，要救国只有变法维新，要维新仍须学习西方。但不仅要学习西方的军事、科技，更重要的是学习他们的政治制度、思想理论，只有这样才能从根本上自上而下地改造中国、发展中国。为此，维新派组织学会、创办报刊，鼓吹民权与立宪，主张废科举、兴学堂，提倡“西学”，开始了从制度、思想层面改造中国的革新。尽管此后的戊戌变法付出了血的代价并以失败告终，但作为一次思想、文化上的初步启蒙，维新运动对国人精神的巨大冲击与影响，却从此绵延不绝且日益凸显出来。

音乐启民思潮正是这一时代背景下的产物。所谓“启民”，即启蒙新民或启发民智之意。“启蒙”一词，《辞海》的解释是：“开发蒙昧。……指通过宣传教育，使后进的人们接受新事物而得到进步。”① 本书“音乐启民思潮”中的“启蒙”，自然是指“通过宣传教育，使后进的人们接受新事物而得到进步”之意。启蒙的同时必然包含着批判。18世纪法国进步资产阶级的思想启蒙运动，即是针对当时的教会权威和封建制度进行怀疑与批判，同时推崇理性、主张开明政治或民主政体的一次进步思想的教育与宣传。鸦片战争以后，近代先进知识分子批判落后的封建专制制度与愚昧的国民精神，主张学习西方科学文明、采纳西方民主制度、开启民智的思想解放与舆论鼓吹，成为中国近代的思想启蒙运动。但中国的启蒙运动与西方的启蒙运动有着很大的不同，西方启蒙思想中首先强调的是个性解放、个体自由，从而进行民主革命或改良，进而建立民主制度。近代中国的思想启蒙，其最终目的则是为了救亡图存，启蒙成为工具，是为了达到救亡图存而采取的必要手段。救亡图存最根本的问题是

① 《辞海》(缩印本)，上海辞书出版社1989年版，第1777页。

新的国民精神的锻铸、新的国家人才的培养，即梁启超所谓“新民”① 的塑造。因此，音乐在思想启蒙中的作用被当时的人们提升到了事关民族前途的高度。为与五四时期的思想启蒙运动相区别，并与清末民初有关“新民”学说的语境相一致，笔者把这一时期以音乐为工具进行思想启蒙与锻造新的国民性的思潮称之为“音乐启民思潮”。

音乐启民的工具自然是音乐，而它的手段则是学校音乐教育。在进入音乐启民思潮的论述之前，我们必须对新思潮下学校音乐教育的兴起与学堂乐歌② 的编创进行简要的介绍，这是全面认识与理解音乐启民思潮的内容、实质及其主要表现形式的必要前提。

## 一、学校音乐教育的兴起

救亡图存，富国强兵，首要问题便是人才孔亟。新式人才的培养、新的国民精神的陶铸，必然要求新式学校教育的施行。早在 19 世纪 90 年

---

① 1902 至 1906 年，梁启超于《新民丛报》先后发表有关“新民”论的文章 20 篇，详细论述了其心目中之“新民”的形象。所谓“新民”之新，其义有二：一曰淬砺其所本有而新之，二曰采补其所本无而新之。具体说来，“新民”的内容主要表现在三个方面，即“民德”、“民智”与“民力”。梁启超认为，中国人只要在这三个方面能“淬砺其所本有而新之”、“采补其所本无而新之”，才可以谈得上“新民”。梁启超是把“新民”的塑造上升到救亡图存的高度来认识的：“故今日不欲强吾国则已，欲强吾国，则不可不博考各国民族所以自立之道，汇择其长者而取之，以补我之所未及。今论者于政治、学术、技艺，皆莫不知取人长以补我短矣，而不知民德、民智、民力实为政治、学术、技艺之大原。”但在这三者之中，梁启超更强调“民智”的重要意义：“故言自强于今日，以开民智为第一义。”（参见梁启超《新民说》，宋志明选注，辽宁人民出版社 1994 年版，第 7、9 页。）

② “学堂乐歌”的特定概念并非当时所有，而是现代人对清末民初新式学堂里所开设的唱歌课及当时所编创乐歌的一种概括指称。从清末至五四前后，中小学开设的音乐课并无统一名称，基本内容即唱歌，因而“歌乐”、“乐歌”、“唱歌”等称谓互见，其所指均为学校歌曲。1912 年起，小学改称“乐歌”为“唱歌”，中学、师范仍称“乐歌”，1923 年后一律称“音乐”。二三十年代师范音乐教育、专业音乐教育的兴起以及专业音乐创作的发端，则与清末民初的学堂乐歌有着根本的不同。因而，“学堂乐歌”是一个有着特定历史时限的概念。尽管有学者从学堂乐歌的影响与余绪着眼，认为其历史不妨扩大到 30 年代（参见钱仁康《学堂乐歌考源・前言》，上海音乐出版社 2001 年版）。但是，五四以后，随着新型专业音乐创作的逐渐兴起以及新的音乐思潮的出现，学堂乐歌以及这一时期的音乐启民思潮毕竟已非主流。因而，本章对清末民初即学堂乐歌期间音乐思潮的考察与研究，以 20 世纪前 20 年间的音乐文献为取舍对象，即截止到 1919 年五四运动止。至于这一时期某些音乐思潮在 20 年代后的或发展或变异，本书将在以后的章节中做进一步的考察与论述。

代初期，早期维新思想家郑观应[①]即撰文论及开设学校的极其重要性："学校者，造就人才之地，治天下之大本也。"[②]同时还提到了作为日本高等教育重要组成部分的东京音乐学校。梁启超甚至认为："亡而存之，废而举之，愚而智之，弱而强之，条理万端，皆归本于学校。"[③]创办新式学校、提倡新式教育，已经是事关民族命运、迫在眉睫的当务之急。

创办新式学校教育的学习对象，是曾使中国备尝屈辱的邻邦日本。明治维新后的日本开始了全面学习西方、富国强兵的道路，开国学洋、"脱亚入欧"的国策使日本迅速发展壮大起来。甲午战后，清廷对日本的认识也发生了根本的转变，清朝再不是"天朝上国"，日本也不再是往日的学生，邻邦的迅速强大引发了中国人的认真思考，变法图强的吁求自此而起。康有为在有名的"公车上书"中即借此力陈变法的必要："日本一小岛夷耳，能变旧法，乃敢……侵我大国。前车之辙，可以为鉴。"[④]御使杨深秀也在奏折中明确提出："日本变法之始，遣聪明学生出洋学习，于泰西诸学灿然美备，中华欲游学而成，必自日本始。"[⑤]1901年，又一丧权辱国的不平等条约《辛丑条约》签定，朝野俱惊。内忧外患之下，要求废除科举、广开学校的呼声一时潮起。清政府终于决意推行新政，着手制订新型学校制度，推行新式学校教育。1901年9月14日的上谕中清政府明确指出："兴学育才，实为当务之急。"[⑥]从1901年始，全国各地纷纷开设各级各类新式学堂，1902年8月《钦定学堂章程》(史称"壬寅学制")的颁布和1903年《奏定学堂章程》(史称"癸卯学制")的拟订，进一步促进了这一进程。与此同时，清政府也开始大力提倡与鼓励游学、游历，从1903年张之洞等拟定章程[⑦]奖励游学至1905年科举制度废

---

① 郑观应(1842—1921)，广东香山人，原名官应，字正翔，号陶斋，别号杞忧生等。洋务运动时期启蒙思想家，有《郑观应集》留世。

② 郑观应《郑观应集》(上)(1894)，上海人民出版社1982年版，第265页。

③ 梁启超《变法通议》(1896)，《饮冰室合集》第1卷，中华书局1989年版，第19页。

④ 康有为《上清帝第二书》(1895)，汤志钧编《康有为政论集》(上)，中华书局1981年版，第136页。

⑤ 陈学恂主编《中国近代教育史教学参考资料》，人民教育出版社1987年版，第701页。

⑥ 转引自朱英主编《辛亥革命与近代中国社会变迁》，华中师范大学出版社2001年版，第428页。

⑦ 即《请奖励职官游历游学片》。其中提出："出洋游历，分门考察，遇事咨询，师人之长，补己之短，用以开广见闻，增长学识，则实属有益无弊，""游学较游历为尤有实际，最为成就人才之要端。"(参见孙继南《中国近现代(1840—2000)音乐教育史纪年》[增订本]，山东教育出版社2004年版，第336页。)

除，中国赴日留学生、游日官绅一时多如过江之鲫。[1]

东游日本的最大收获之一就是对日本学校教育的考察与了解。日本学校教育的普及、教育制度的健全、教育内容的广泛以及“学校之中，不忘战阵”的军国民精神，都给中国人留下了深刻的印象。[2]这其中自然包括日本的音乐教育。“明治五年（1872），日本政府发布近代教育制度的法令，规定在小学校设置唱歌，在中学校设置奏乐，把音乐教育作为国民教育的重要一环提到议事日程，此后不久即在日本各地进行了开设音乐课的各种尝试”[3]。日本的学校音乐教育，为提高日本国民的音乐素养乃至日本的近代化起到了重要的作用。中国人对此印象深刻，感触良多，我们从当年的一些“东游”日记中可以明显地看到这一点。比如：

观音乐教室……左右置大小两琴，师弄大琴，学生皆依琴声而歌。初唱《大炮歌》，次唱《德川公歌》、次唱《海之世界歌》……每一歌终，师复略略弄琴，作他歌之琴声一句，学生皆举手。师择一生问之，答是某歌，又弄琴，又问而又答之，所以令其辨音也。歌声十分雄壮，十分齐一，其气远吞洲洋，令人生畏。余心大为感动，毛骨悚然，不料海外鼓铸人才乃至若此。[4]

无论就音乐课的授课形式还是所唱歌曲的军国民思想的内容，这一切对于当时的中国人而言都是非常陌生但却极具感染力的。日本学校音乐教育给中国人在生动的感性体验中带来的是意想不到的巨大的精神震撼。1900 年，梁启超就曾以富于理性的笔触写到：“欲改造国民之品质，则诗歌音乐为精神教育之一要件。”“今日不从事教育，苟从事教育，则唱歌一科，实为学校中万万不可阙者。”[5]负笈东瀛的曾

---

① 有关详情请参阅〔日〕实藤惠秀《中国人留学日本史》(1970)，谭汝谦、林启彦译，三联书店 1983 年版。

② 有关详情请参阅孙雪梅《清末民初中国人的日本观——以直隶省为中心》，天津人民出版社 2001 年版，第 58—76 页。

③ 张前《中日音乐交流史》，人民音乐出版社 1999 年版，第 309 页。

④ 项文瑞《东游日记》(1902)，《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》，第 87 页。

⑤ 梁启超《饮冰室诗话》(1900)，《饮冰室合集》第 5 卷，中华书局 1989 年版，第 46、62 页。

志忞①也以自己的游学经历向国内传递着这样的信息："远自欧美，近自日本，凡言教育者，莫不重视音乐。"②

日本及其师法的对象——欧美世界的音乐教育，对最早接触西学的开明知识分子们产生了极大的影响，学堂乐歌时期在国内鼓吹新式教育、提倡音乐教育的先锋军，正是由梁启超、曾志忞等一大批先进知识分子组成。当然，早在维新运动时期，维新派知识分子即已认识到音乐教育的重要性。1896 年，梁启超在《论幼学》一文中详细介绍了西方国家在儿童教育方面的内容与方法，并强调了对儿童进行音乐教育的必要性：

其为道也，先认字，次辨训，次造句，次成文，不躐等也……多为歌谣，易于上口也；多为俗语，易于索解也；必习音乐，使无厌苦，且和其血气也。③

1898 年 6 月，康有为在上书光绪帝的《请开学校折》中，第一次向朝廷表达了开设音乐课的提议。奏折提出"近者日本胜我，亦非其将相兵士能胜我也"，而是"其国遍设各学，才艺足用，实能胜我也"。明确道出了日本之所以能胜中国的根本原因在于近代以来教育的发达，而非仅在于其表面上军事力量的强大。此外，奏折还介绍了德国的学制：

令乡皆立小学，限举国之民，自七岁以上必入之，教以文史、算数、舆地、物理、歌乐，八年而卒业，其不入学者，罚其父母。④

康有为因而恳请政府，"远法德国，近采日本，以定学制"⑤。这里已经明确提出了仿效日本及欧洲教育体制，开展新式学校教育的迫切要求，音乐教育作为其中不可或缺的有机组成部分，一并被推到了历史的前台。

但是，请开乐歌课的呼声并没有引起清政府的重视。1904年由清

---

① 曾志忞(1879—1929)，号泽民，又号泽霖，祖籍福建泉州同安县，生于上海。1901 年赴日留学，先入早稻田大学法学部，获学士学位。1904 至 1907 年入东京音乐学校选科，学习唱歌与钢琴。留日期间先后于 1902 年、1904 年发起成立留日学生音乐组织"音乐讲习会"和"亚雅音乐会"。1907 年回国。1908 年创办"上海贫儿院"，内设音乐部和一个被誉为"中国第一个"的小型管弦乐队。辛亥革命后移居北京，致力于京剧改革和音乐教育。曾志忞在 1903 年即开始乐歌创作，出版有《乐典教科书》、《教育唱歌集》等多种理论著作和乐歌教材，是学堂乐歌期间重要的音乐教育家和理论家。他的多篇论文是我们研究这一时期音乐思想的重要文献。

② 曾志忞《乐理大意・序》(1903)，《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》，第 142 页。

③ 梁启超《变法通议》(1896)，《饮冰室合集》第 1 卷，中华书局 1989 年版，第 45 页。

④ 康有为《请开学校折》(1898)，丁守和主编《中国近代启蒙思潮》(上册)，社会科学文献出版社 1999 年版，第 244 页。

⑤ 同上注。

廷管学大臣张百熙、荣庆、张之洞拟定的《奏定学堂章程》颁布施行。该章程虽也言及“移风易俗，莫善于乐”的古训，认识到“今外国中小学堂、师范学堂，均设有唱歌音乐一门，并另设专门音乐学堂”的现实，但同时又说：

唯中国古乐雅音，失传已久。此时学堂音乐一门，只可暂从缓设，俟将来设法考求，再行增补。①

试图考求古乐雅音以为学堂音乐的观点，一方面反映出清政府对音乐教育并无迫切要求，没有意识到音乐教育的重要性，音乐教育处于可有可无的边缘地位；另一方面也充分表现了清政府依旧闭关锁国的保守主义文化心态，对外来音乐文化持有鲜明的排斥态度。因而，乐歌课实际上形同虚设。直到 1907 年，清政府学部颁布《女子小学堂章程》，将音乐列为女子初等小学堂、高等小学堂的“随意科”，且“可置专科教习”②，算是突破了以往音乐教育在学校章程中毫无地位的局面。

尽管鸦片战争之后，在华的一些传教士即已在其创办的学校中开设了音乐课，但其影响毕竟只限于少量的教会学校中。从前述可以看出，学校音乐教育在中国受到关注进而逐渐普及于全国，并非晚清政府的自觉行为或一时的开明之举，而是在于维新派和新兴知识分子的吁请与鼓吹，尤其是留日学生对日本学校音乐教育的热情介绍，以及在国内开设音乐课的身体力行。因而，学堂乐歌的最初原动力来自民间而非政府。正是在这样的历史背景中，1902 年后，乐歌课始在各地一些中小学堂中逐渐开设起来。

此外，正如有学者所指出的那样，从 1903 年始，学堂乐歌勃然兴起并得以迅速发展的另一重要原因，“与当时资产阶级民主革命运动逐步走向高潮的政治形式有关”③。1903 年的“拒俄运动”，以及这一时期章太炎、邹容、陈天华等资产阶级革命人士的革命檄文的纷纷发表，都为学堂乐歌的迅速发展创造了强大的舆论与政治氛围。学堂乐歌反过来又为新思想、新学说、新知识的宣传与普及，起到了不可忽视的作用。因而，学堂乐歌不仅仅是囿于学堂当中的学生歌曲，它也日益为社会大众

① 舒新城编《中国近代教育史资料》(下册)，人民教育出版社 1961 年版，第 212 页。

② 舒新城编《中国近代教育史资料》(上册)，人民教育出版社 1961 年版，第 800—810 页。

③ 汪朴《清末民初乐歌课之兴起确立经过》，《中国音乐学》1997 年第 3 期，第 66 页。

所接受与肯定。民国元年，随着教育部公布《小学校令》，规定“唱歌”列为必修科目，在新式学堂中开设乐歌课已是蔚然成风。

## 二、学堂乐歌的编创

马克思、恩格斯在《共产党宣言》中曾说：“资产阶级，由于开拓了世界市场，使一切国家的生产和消费都成为世界性的了。……物质的生产也是如此，精神的生产也是如此。各民族的精神产品成了公共的财产。”① 近代以来，随着西方列强在世界各地殖民侵略势力的扩大以及弱小国家对西方文明的学习与逐步接受，西方文明（而非世界各民族的文明），正如马克思、恩格斯所指出的那样，已经开始成为世界性的了。中国人在痛苦的抉择中开始主动学习日本，开始接受以日本为间接对象的西方文明。中国人学习日本学校音乐教育的重要成果之一，就是借鉴日本学校歌曲的创作经验，开始了学堂乐歌的编创，并以此作为学校音乐教育中的唱歌教材。

上世纪 80 年代，有学者统计，自 20 世纪初年至 1919 年五四运动，所见唱歌集近三十种，有词曲可查的乐歌即有 1300 余首。② 大量适应乐歌教学的歌集和音乐教科书的出版，对于 20 世纪初草创中的音乐教育和新音乐的启蒙而言，其影响非同一般。学堂乐歌的编创，引起许多具有资产阶级思想的新兴知识分子的兴趣，上至具有广泛社会影响的维新主将梁启超，下至学堂中普通的乐歌教员，乃至女革命家秋瑾，都在尝试乐歌的编创。当然，其创作主体主要以游日的新式知识分子为主。据现有资料显示，1902 至 1920 年间仅在东京音乐学校学习音乐的中国留学生就有 148 人（不包括以音乐为副科学业者），其中毕业生和修了生为12人。③ 学堂乐歌时期的一些重要作家，如曾志忞、沈心工④、

---

① 见《马克思、恩格斯选集》第 1 卷，人民出版社 1972 年版，第 254—255 页。

② 参见张静蔚《学堂乐歌曲目索引》，中国音乐学院音乐学系 1983 年油印本。

③ 参见张前《中日音乐交流史》，人民音乐出版社 1999 年版，第 380—382 页。

④ 沈心工（1870—1947），原名庆鸿，号叔逵，笔名心工，生于上海。1902 年 4 月自费赴日留学，入东京弘文学院。1903 年 2 月归国。在日期间与曾志忞发起成立“音乐讲习会”。归国后在上海南洋公学附属小学开设唱歌课，此后长期从事中小学音乐教育工作。沈心工编创了大量乐歌，出版多部“唱歌集”，是学堂乐歌的代表作家，为乐歌运动做出了巨大的贡献，有“学堂乐歌之父”的美称。

李叔同①、辛汉、高寿田、冯亚雄等，都曾负笈东瀛。正是这些留学日本以及虽未出洋但却热情接受西学与西方音乐的新兴知识分子，构成了学堂乐歌在创作与教学方面的骨干力量，为中国近代国民音乐教育与新音乐的发展做出了重要的贡献。

学堂乐歌运动的目的之一是“为中国造一新音乐”②，但这一从符号记录到表演形式都与既往传统音乐大为迥异的新歌种，在草创的萌芽期，其音乐资源只能是以舶来为主，或曰“拿来主义”。正如曾志忞所说：

今吾国所刻不待缓者，幼稚园及小学唱歌也。既不能缓，又不能速，是非假用欧洲通用乐谱，而和以本国歌词权以应用，势不能也。③

以洋曲填国歌，明知背离不合，然过渡时代，不得已借材以用之。④

学堂乐歌不仅在记谱上使用简谱、五线谱等“欧洲通用乐谱”，曲调同样也是以西方音乐为主而填以新词，即所谓“选曲填词”手法。维新运动以来，“以日为师”已成为社会各界的共识，作为学习日本的体现之一，学堂乐歌的曲调便主要采自日本的学校歌曲和军歌等旋律。早期的日本学校歌曲，如日人所述：“音乐学校所教，概属西洋之音乐，敝国之音乐，仅供参考而已”⑤，“总的说来是洋乐系统的歌曲”⑥。因而，学堂乐歌采用的日本歌曲曲调，实际上是欧美音乐的翻版。后期的学堂乐歌如日本学校歌曲一样，其曲调开始直接采用大量欧美流行音乐的旋律。民国元年，沈心工在回想自己早期的学堂乐歌创作时曾说：

余初学作歌时，多选日本曲，近年则厌之，而多选西方曲。⑦

---

① 李叔同(1880—1942)，名文涛，号息霜，别名李岸，祖籍浙江平湖，生于天津。1905年赴日留学，入东京美术学校，攻西方油画。旅日期间编印出版了中国第一份音乐期刊《音乐小杂志》。1911年回国，先后在浙江两级师范学校、南京高等师范学校等校担任音乐、绘画教师。1918年8月在杭州虎跑寺出家，法名演音，号弘一。李叔同是近代史上一位多才多艺的艺术家，他在学堂乐歌的编配或旋律写作方面，都是这一时期最具艺术性与特色者，《送别》一曲至今传唱不衰。

② 曾志忞《乐典教科书・自序》，1904年石印本。

③ 曾志忞《教授音乐之初步・序》(1904)，《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》，第143页。

④ 曾志忞《音乐教育论》(1904)，《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》，第206页。

⑤ 缪荃孙《日本考察公务游记》(1903)，《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》，第88页。

⑥ 转引自罗传开《中国日本近现代音乐史上的平行现象(序论)——历时性的变容》，《音乐研究》1987年第3期，第30页。

⑦ 沈心工《重编学校唱歌集・编辑大意》，上海文明书局1912年版。

另外，采用中国民间小调等传统旋律编创的乐歌也占有一定的比例，但与大量采用日本、欧美歌曲旋律的歌曲相比，以中国传统音乐素材编创的乐歌只占少数。这其中的主要原因在于，清末民初之际，越来越多的新兴知识分子及乐歌作者，认为中国传统音乐已是雅乐沦亡、俗乐淫陋，中国旧有音乐已经担负不起改良社会、启发民智、塑造新民的重大社会使命，而作为强势文化之组成部分且在日本近代化进程中发挥重要作用的西方音乐，则成为多数乐歌作家的主要选择对象。关于这一点，我们在本章第三节会加以具体论述。除却大量选曲填词的作品之外，乐歌中亦有乐歌编创者自己作曲的作品，但仅是很少一部分，这种现象当然是与当时多数乐歌作家歌曲写作能力的低下有关。[①]总之，考察学堂乐歌运动可以发现，学堂乐歌从其兴起、编创形式到它的社会传播，都与日本明治维新后的"学堂唱歌"大同小异。有学者将这种现象以及中日两国在引进西方学制、军乐队、学习西方音乐等方面的先后一致，概括为"中国日本近现代音乐史上的平行现象"[②]。

学堂乐歌的编创手法带有我国传统音乐中"一曲多用"和"倚曲填词"的创作痕迹，但其所用之曲与所创之歌却成就了一种新的音乐形式（手法与形式是两个不同的概念）。因而，尽管学堂乐歌只是一种简单的、以单声部为主的学生歌曲体裁，但其中所表现出来的西方音乐的某些形式特点，却使得几千年来以民歌、说唱、歌舞、庙堂之乐、文人琴乐、戏曲等传统音乐为主流的音乐文化长河中，从此开始注入了深受西方近代音乐文化影响的"新音乐"这一音乐形态的涓涓细流；它虽是涓涓细流

---

① 关于学堂乐歌选曲填词手法的具体分析以及对某些作品曲调来源的考证研究，请参阅钱仁康《学堂乐歌是怎样旧曲翻新的》，《钱仁康音乐文选》（上册），上海音乐出版社 1997 年版，第 399—409 页；《学堂乐歌考源》，上海音乐出版社 2001 年版。对此方面问题的研究非本书主旨，只在必要时予以简要论述。

② 罗传开认为：自 19 世纪中日两国受到伴随着政治、经济、军事、宗教而来的欧洲音乐的冲击后，中日两国的音乐在近百年中经历了历时性的变容。中日两国的音乐在演变（发展）的过程中出现了明显的类似现象乃至平行现象。这种现象主要表现在两国都首先引进西欧式的军乐及军乐队（后来演变为民间吹奏乐团）；表现在日本的学堂歌曲和相继出现的中国的学堂乐歌新体裁的形成和发展；表现在欧洲各国音乐所没有的"洋乐"与"邦乐"、"民族音乐"与"外来音乐体裁"之分（到了近一二十年，其界限在日本已变得模糊）；两国先后成立了近代学制的音乐教育专门机构等等。具体看来，上述现象有时是平行的同步关系，但更多的是呈现了像卡农或赋格段等模仿复调般的一前一后的关系。（罗传开《中国日本近现代音乐史上的平行现象（序论）——历时性的变容》，《音乐研究》1987 年第 3 期。）

却有着不断生长的冲击力量，尽管它的道路充满曲折与艰辛，但却逐渐冲刷出一条属于新音乐自己的宽阔河床。新音乐这一不同于中国传统音乐的艺术形态也正是从这个时候开始勃发生机，渐入近代化、现代化的发展历程，最终成为 20 世纪中国音乐的主流。

学堂乐歌的主要内容反映了民族危亡、革命云起的时代背景下，以新兴资产阶级为代表的国人，要求改良社会、启发民智、塑造新民以救亡图存的民主主义和爱国主义思想。其中，反映富国强兵、抵御外侮，以及追求民主、共和思想的作品占有较大的比重。此外，反映学生生活、向青少年传授知识、宣传妇女解放与社会新风尚的内容也非常突出。另外亦有一些宣扬大汉族主义的作品。学堂乐歌就像是一本当时社会的百科全书，社会生活的诸多方面均在其中有所表现，为我们留下了丰富的历史记录。乐歌的众多内容，无不体现了这一时期人们要求改良社会、塑造新民，学习西方科学文明以富国强兵，从而实现救亡图存的启民思潮的影响。启民思潮正是以诸多方面的丰富内容，通过感性而生动的音乐旋律在民众中不断被传播、放大。尽管因选用现成曲调改填新词的创作手法，使学堂乐歌在其后的历史岁月中不止一次被讥讽为“驴唇不对马嘴”或“杂种货”，但也正是这些“幼稚”的乐歌，成为中国新音乐的初啼之声，20 至 30 年代最初的一批专业音乐家，如萧友梅、黄自等，无不受其启蒙与熏陶，有的学堂乐歌甚至跨越时代，至今传唱不衰，其存在已经超越了它的历史意义。

清末民初学校音乐课的开设以及乐歌的广泛流传，使音乐教育逐渐得到社会的重视，音乐在学校课程中的地位也因此而逐步得以确立。20 年代以后，师范音乐教育的逐渐开展乃至专业音乐教育的发端，不能不说是由学堂乐歌产生重要社会影响，音乐教育进一步走向深入发展的结果。通过学堂乐歌，西方音乐的基本知识(包括作家作品、基础乐理、演奏演唱法、音乐会的演出形式等)开始初步传入中国，并随着学校教育的发展为一些国人所接受。学堂乐歌更大的意义还在于，它不仅为中国造就了曾志忞、沈心工、李叔同等第一代国民音乐教育家，同时又为日后新音乐文化以及国民音乐教育的发展，做了起码的知识启蒙与人才储备。学堂乐歌的影响也并不仅仅拘囿于学堂之中，许多优秀的乐歌曾在社会上广为传唱，它的“选曲填词”的创作方式以及“集体唱歌”这一新的表演形式，也一直影响到 30 年代学校歌曲、革命歌曲的创作以及群众歌咏运

动的蓬勃开展。因而，有学者从学堂乐歌的余绪着眼，认为“我们对待‘学堂乐歌’，尽可不必拘泥于‘学堂’和‘乐歌’二词，不妨把它的时限扩大为20世纪初到30年代”①。

总之，“学堂乐歌”的出现是近代音乐新思潮兴起的直接推动与反映，而非某个偶然事件或几个历史人物的独特贡献。②它是这一时期人们表达新思想的音乐载体，也是西方音乐在中国的初步启蒙，是20世纪中国新音乐历史发展中的草创期。萧友梅曾说，这个时期“是我国学校音乐的下种时期”③。可以说，以东洋日本为媒介，在西方音乐舶入中国的语境里，于新式教育中诞生的学堂乐歌，在20世纪前两个十年中一领风骚，并从此掀开了20世纪以来中国新音乐萌生、发展的崭新篇章。学堂乐歌也因而与当时文学界兴起的“诗界革命”、“文体革命”、“小说界革命”一样，成为新世纪文化革新与艺术新思潮的重要组成部分。

## 三、音乐启民思潮的主要内容及其目的

音乐启民思潮并不能仅仅简单地理解为以音乐为手段的国民启蒙，它有着特定的思想要求与具体内容。当时的社会现实是国家积弱、人民蒙昧，长此以往则民族危亡、国将不国。因而，从现实的紧迫性与历史境遇来看，启蒙国民以塑造新民，富国强兵以救亡图存的要求，就成为这一时期的时代主题，而其中根本的一点就是新的国民性的铸造。音乐启民思潮正是鲜明地反映了这一社会思潮在音乐领域里的深刻影响。

### （一）以音乐塑造新的国民性

所谓“国民性”，应是指一国之民的整体的精神面貌及其深层的民族性格与文化心理。晚清以降，中国的国民性是怎样一种情形呢？梁启超在给康有为的信中曾痛切陈词：

---

① 钱仁康《学堂乐歌考源》，上海音乐出版社2001年版，第3页。

② 香港学者刘靖之先生认为：“回顾世纪初的乐歌，难免会为历史过程中偶然发生的事（曾志忞、沈心工、李叔同去日本留学，回中国后都担任学校音乐教师）居然能影响整个世纪的音乐发展而沉思。”（刘靖之《中国新音乐史论》，台北耀文事业有限公司1998年版，第96页。）

③ 萧友梅《十年来的中国音乐研究》(1937)，陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编《萧友梅音乐文集》，上海音乐出版社1990年版，第450页。

中国数千年之腐败，其祸极于今日，推其大原，皆必自奴隶性来。不除此性，中国万不能立于世界万国之间。而自由云云，正使人自知其本性，而不受钳制于他人。今日非施此药，万不能愈此病。①

1906年，剑虹②曾这样描述中国：

"保守数千年之旧习，愈趋愈下，不思振作"，"国力既分，人心涣散，无国家之观念，无团体之结合"，"国民心理之大缺点，莫感情若矣。内之见同胞之痛苦不知恤，外之受强邻之欺侮不知耻。"③

民国成立后，又有人这样形容国民性：

少年老大，暮气颓唐，唾面自干，甘为牛马。此种奴隶根性，苟不变化之，势必养成一种凉血派，置国家事于脑后，吾亦未见其可也……时至今日，风俗日坏，民德日低，人人但知有权利，而不知有义务。廉耻道丧，卑鄙龌龊，是皆缺乏涵养工夫有以致之。④

"哀其不幸，怒其不争"，从上述关于清末国民性的形容与描述，可以看出当时国民精神面貌的麻木不仁与极大惰性，它和古老的封建历史一样老气横秋、毫无生气。措词激烈的批评文字中饱含的是一批先进之士忧国忧民的复杂感情，亟盼改造国民性而图民族复兴的迫切愿望更是跃然纸上。那么，通过怎样的渠道才能改造上述颓唐不振、麻木蒙昧的国民性呢？

音乐启民思潮的一个很重要的前提，就是人们对音乐社会功能的重视与强调，学堂乐歌既是这种思潮的产物，也被这种思潮赋予了沉重的历史大任。所以，清末民初的十余年间，乐歌一直被人们认为是改良社会、塑造新民的最重要的手段之一。也正因此，人们认为，对于上述暮气沉沉的国民性，"欲变化之，则亦莫乐歌若"⑤。音乐之所以成为改造国民性的首选甚至必需之物，在当时人看来，正是因为音乐有着其他事物

① 宋志明《〈新民说〉编序》，辽宁人民出版社1994年版，第9页。

② 剑虹(1875—1926)，原名李燮羲，字开一，号剑虹，云南大理人。1904年留学日本，1907至1908年就读于东京音乐学校乙种师范科。曾创作《云南大纪念》、《滇声》等乐歌，并编辑出版了乐理著作《乐典》(1909)和乐歌集《雪耻歌集》(1929)等。

③ 剑虹《音乐于教育界之功用》(1906)，《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》，第220页。

④ 守吾《余之乐歌观》(1913)，《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》，第247页。

⑤ 同上注。

所不具备的特殊功能：

乐歌者，所以涵养德性，引起兴味，发舒肺气，振作精神者也……乐歌能作呢喃婉转之音，和蔼其性，温良其情，感化其顽梗于无形之中……乐歌能发慷慨雄壮之声，促其勇心，动其侠气，感化其颓唐于不知不觉之间……乐歌为涵养德性之必需物。①

改造社会风气、锻铸新的国民性舍乐歌而无他，足见音乐已成为改造国民性的重要法宝，这也是学校音乐教育之所以为当时众多社会先进所重视、成为有志之士之共识的主要原因，所谓"音乐之在今日，其关乎教育也，稍具新知识者，皆知其为切要之务矣"②。那么，音乐既为关乎教育的"切要之务"，其重要性及原因究竟有哪些呢？1904年，竹庄③在《论音乐之关系》一文中概括说：

"近今东西各国，于音乐一事，视使甚重。音乐名家，推尊一时。凡养成社会个人种种之道德心，类皆源本于音乐、诗歌以鼓舞之。"

"凡所谓爱国心、爱群心、尚武之精神，无不以乐歌陶冶之。则欲改良今日之中国之人心风俗，舍乐歌莫由。学校为风俗人心起源之地，则改良之著手，舍学堂速设唱歌科未由。"④

概而言之，音乐之于社会所具有的重要意义，在于它是养成社会及个人种种道德心的有力手段。所谓"种种道德心"，具体而论则包括爱国心、爱群心、尚武精神等等。也正是由于音乐对改造国民性所具有的重要作用，学校更是塑造新民的重要场所，音乐教育也就被视为担负改良社会、塑造新民之重大使命的最佳选择对象。

曾志忞是音乐启民思潮中的代表人物，是学堂乐歌时期极为重要的一位音乐理论家，他对音乐在改良社会、塑造新民中的重要性的认识具有极大的代表性。他说：

---

① 同上注。

② 陈懋志《小学唱歌教授法·序》(1905)，《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》，第123页。

③ 竹庄(1873—1958)，即蒋维乔，别号因是子，字竹庄，江苏武进人。早年肄业于南菁书院并受西学影响，尤精于气功养生之学。1921年任江苏省教育厅厅长，后任上海光华大学教授等职。著有《因是子静坐法正续篇》、《中国佛教史》、《中国近三百年哲学史》等。

④ 竹庄《论音乐之关系》(1904)，《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》，第213、214页。

然则音乐有利于国也何如？曰：音乐之于学校改良儿童性质尚小，音乐之于社会改良一般人民性质更大。①

可见音乐一科已事关社会全局，不仅于学校教育为重，于社会改良亦责任重大。曾志忞认为，音乐对学校作用的体现是“发音之准确、涵养之习练、思想之优美、团体之一致”；音乐对社会作用的体现是，“德育：忠孝、公德，自治、独立；智育：普通知识，农、工、商、实业；体育：尚武精神，敏捷举动”②。从曾志忞的观点来看，音乐具有涵养美感、提升道德、增加知识和增强体质等诸多方面的功能，而最重要的两种功能则是德育功能和智育功能，这两种功能涵盖了为塑造新民而必须具备的极为广大的领域，音乐似乎成为德、智、体三育的最为重要的载体。以音乐作为启民的思想之所以能称之为“思潮”，就在于这样一种音乐思想在当时有着相当的影响，其中对音乐之影响力无所不在的认识，在当时是屡见不鲜的。比如：

有一事而可以养道德、善风俗、助学艺、调性情、完人格，集种种不可思议之支配力者乎？曰有之，厥惟音乐。③

类似的例子我们可以举出许多，从中可以发现，音乐已被时人视为改良与发展中国社会的一剂良药。但是，在当时的社会背景下，音乐最主要的作用、也是它或许能够起到的作用，就是对于新的国民性的启蒙与塑造，而非通达一切、无所不能。从前述也可看出，新的国民性的塑造，主要体现在爱国精神、团结精神和尚武精神的培养以及开启民智等几个方面。其中，以音乐激发团结与尚武精神的观念在当时具有较大的影响，原因很简单，这与近代以来中国人渴望奋发图强、救亡图存的社会集体意识有着直接的关系。在“新民”理论上曾作过专门论述的梁启超，是非常重视音乐在塑造新的国民性，尤其是在培养爱国向上的尚武精神上的重要性的。他说：

中国人无尚武精神，其原因甚多，而音乐靡曼亦其一端，此近世识者所同道也。④

---

① 曾志忞《乐典教科书·自序》，1904年石印本。

② 同上注。

③ 黄子绳等《教育唱歌·叙言》(1905)，《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》，第147页。

④ 梁启超《饮冰室诗话》(1900)，《饮冰室合集》第5卷，中华书局1989年版，第34页。

在梁启超看来，尚武精神是新的国民性中的重要组成部分，音乐则是有无这种国民性的重要反映。同时，梁启超认为，一国之国民精神面貌是与他们的文学艺术有着直接关系的。他以东西各国皆有尊重军人、以尚武为荣的例子，指出他们的文学艺术都有着发扬蹈厉、铸造国魂的使命与特征：

一切文学、诗歌、戏剧、小说、音乐，无不激扬蹈厉，务激发国民之勇气，以养为国魂。①

而反观我国则与上述相反，国民性的积弱使得我们的文学艺术同样颓唐不振，对于健康向上之国民性的培养毫无意义：

"所接触于耳目者，无一不颓损人之雄心，消磨人之豪气"；"管弦音乐，则惟谱演柔荡靡曼己国哀思之郑声"。②

梁启超文中所提到的对音乐艺术的强烈不满，根本上反映了他对中国国民性"哀其不幸，怒其不争"的忧患心理，同时也体现了他对音乐能够深刻影响国民性的理解与认识。

总之，在当时的人们看来，音乐之于塑造健全的国民性有着不可忽视的积极影响。因而，人们相信："苟能于乐歌一科，研究有素，鞭辟入里，则必有高尚之思想，断不致出此陋习也。"③从中也可看出，在国弱民颓的现实境遇下，人们对乐歌创作也提出了具体的要求，即它必须能够激刺国民灵魂，使国民能脱于颓唐不振、麻木不仁之精神面貌，从而塑造新民，改良社会。我们可以从大量的学堂乐歌中看到这种内容要求的具体例证。但是，以音乐这一感性样式作为启民的工具，就必须考虑到音乐本身所具有的特点以及它所能够达到的启民效果。启蒙思想与音乐无疑都是精神性的产物，但后者却远比前者更为感性、生动，更能激发起人们在情感上的反应与共鸣。因此，音乐启民思潮正是利用了音乐这一感性样式的艺术特点以及人们在音乐审美心理上的情感反应这一特征，才使得以改良社会、塑造新的国民性为核心内容的启蒙思想得以更为广泛的传播。在后文中，我们将会在对一些富有代表性的学堂乐歌的回顾

① 梁启超《新民说》(1902—1906)，宋志民选注，辽宁人民出版社1994年版，第156页。

② 同上注。

③ 守吾《余之乐歌观》(1913)，《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》，第247页。

中，更为生动地体会到它们在当时对人们的精神影响。因此，这一时期人们曾将这种负载启民思想的音乐教育称为“精神教育”，也恰恰指出了音乐启民思潮的一个很重要的特点。

**（二）以音乐为载体的精神教育**

如何理解“精神教育”？“精神”是与物质相对的有关文化、思想的泛指，精神教育则应是指文化的教育、思想的教育。但在音乐启民思潮中，精神教育也并非泛泛的文化及思想教育，而是在其内容上有着一定的框定。其具体内涵包括以下两个方面。

首先，精神教育是指音乐（乐歌）中所负载的与培养新民、塑造新的国民性密切相关的一系列文化思想内容。

日本音乐教育家铃木米次郎（1868－1940）在为留学日本的学堂乐歌作者辛汉所编的《中学唱歌》的“叙”中所写的关于精神教育的一段话，可能会有助于我们进一步明确所谓精神教育的内涵：

> 夫音乐一科，与各种教育相辅而行者也。小学时代，学生之脑力幼稚，故各种科学精神之教育，必附丽于形质；至中学，则智识渐完，优美之思想，完全之人格，必于此时期养成之。音乐之道，何独不然。是编修辞、选曲，多以精神教育为主，其唤起伦理之观念，政治之思想，振武之精神诸作，皆能令歌者奋然兴起。①

可见，所谓“精神教育”包括了科学精神、道德精神、政治精神、爱国精神以及人格的完善等诸多方面。铃木米次郎是日本近代著名音乐教育家，曾非常热情地关注中国音乐的近代化，学堂乐歌时期，许多曾留学日本的富有影响的乐歌作家，如沈心工、曾志忞等均曾受教于他。而且，日本音乐的近代化尤其是其学校歌曲的编创，可以视为中国学堂乐歌的摹本。在日本近代化的进程中，乐歌也同样被视为是涵养德性、改良社会的重要手段。因此，上述铃木米次郎的一番话不妨可以看做是对当时中国学校音乐教育之与社会改良的一种期望。

联系到清末民初的社会现实，启民音乐思潮下的“精神教育”，实际上是“开启民智”、“塑造新民”的另一种表述，是指对国民进行新的政治思想、道德修养、科学知识、精神面貌等多方面的启蒙教育，其根本目的

① 〔日〕铃木米次郎《中学唱歌・叙》（1906），《中国近代音乐史料汇编（1840—1919）》，第159页。

在于洗刷旧的国民性，铸造新的国民性。前文我们对此已多有论述，兹不赘言。

其次，精神教育是指音乐（乐歌）对人的思想精神的影响或是由音乐欣赏而得到的一种精神体验。

这正是体现音乐艺术与音乐欣赏的特点之处，它实际上已经涉及到音乐审美的诸多问题。在赋予乐歌以丰富的社会内涵和历史重任的前提下，乐歌给人们带来的强烈的审美体验被概括为“精神教育”这一特殊的表述方式。在音乐启民思潮中，我们可以发现大量有关音乐与精神体验的论述。比如：

乐歌之作用，最足以发起精神，激扬思想。①

欲改造国民之品质，则诗歌音乐为精神教育之一要件，此稍有识者所能知也。②

欲握人情之中枢，使归教育之范围，舍音乐不为功。……特于音乐学极力研究……以谋整理中国国民之情，定精神教育之基础。③

“发起精神，激扬思想”、“握人情之中枢”等等，无不是对音乐所带来的独特审美感受的描述与赞赏。下面一段文字是清末东游人士陈鸿年对参观日本学校音乐演出的记述，其中可以看出他对音乐于精神教育之重要意义的深切感受与生动描述：

“至横滨大同学校观学生演艺……最后演《班定远平西域》新戏，尤足激发吾国尚武精神。演至末出，欢迎凯旋，以军歌军乐和之，其声悲壮，令人慷慨激昂，泣数行下，华人莫不拍掌，呼中国万岁，不愧精神教育。”

“观幼儿园……观体操最久，进退疾徐，均以风琴唱歌辅佐之，大有礼陶乐淑之意，令观者忘倦，不愧精神教育。”④

从陈鸿年的记述来看，日本学校音乐教育中极为注重军国民主义的灌输和团结精神的培养，而这些被他称之为“精神教育”的音乐特点，在学堂乐歌的创作中也得到了鲜明的体现，我们从大量的乐歌作品中不难发现这一点。

---

① 无锡城南公学堂《学校唱歌集·编著大意》，上海文明书局1906年版。

② 梁启超《饮冰室诗话》(1900)，《饮冰室合集》第5卷，第46页。

③ 李宝巽《新编唱歌集·叙言》(1906)，《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》，第153—154页。

④ 陈鸿年《东游日记》(1905)，《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》，第90—91页。

由上也可以看出，所谓精神教育有着非常丰富的思想内涵，概而言之，它极为宽泛地包括了当时所有旨在改良社会、塑造新民以救亡图存的要求与愿望，它所要发挥的积极作用就是开启民智、塑造新民；同时，精神教育作用的产生又依赖于音乐审美的强大感染力，它以音乐的感性激刺为实施手段，音乐在其中起到了催化剂的作用。总之，在音乐启民思潮下，音乐“为振作精神之必需物”①。因此，乐歌在启民思潮中就有着不可替代的重要作用，它是启民目的下担负精神教育与激发精神体验的最佳载体；与其他宣传手段相比，乐歌与音乐教育甚至有着其他形式所难以比拟的决定性优势。这或许也是以学堂乐歌为代表的新音乐得以继续发展的重要原因之一。但是，启发民智也好，精神教育也好，这些都不是音乐启民思潮的根本目的。音乐启民的根本目的是借助音乐（乐歌）的感染力与宣传力量，去改良社会、塑造新的国民性，从而实现富国强兵、救亡图存的终极目标。在这样一种崇高的历史使命感下，音乐启民思潮中所出现的“音乐救国”思想也就不难理解了。

### （三）救亡图存与音乐救国

近代以来，中国社会最有力、最持久的声音就是救亡与自强的呐喊、启蒙与进步的呼声，而后者在很大程度上也是为了实现前者这一目的而存在。晚清以降，中国与西方的交往已不是一种平等的对话关系，而是一切处于被动应变的屈辱局面，因而，“中国人在步入近代历史之际，蒙上了浓厚的民族感情和正义理性的道德因素，救亡图存成为中国人直接自觉的需要”②。一切的改良、改革，求变、应变，无不体现了爱国、救国以自强图存的思想。这一特点也同样在音乐启民思潮中得到体现。

首先，人们认为，教育的兴盛与否以及教育内容中有无音乐教育的存在，是事关国家强弱与否的标志。以下观点可谓是这种思想的集中体现，且具有相当的代表性：

国家之强弱，基于教育之盛衰，尚矣。……而所以作教育之精神者，非音乐不为功。东西文明诸国，莫不皆然。③

---

① 守吾《余之乐歌观》(1913)，《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》，第 248 页。

② 丁守和主编《中国近代启蒙思潮》(上卷)，社会科学出版社 1999 年版，第 4 页。

③ 李宝巽《教育唱歌·序》(1905)，《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》，第 146－147 页。

今也乃百废维新,新学兴隆,将欲图进而与列强骈驰焉。想音乐一科,文明诸国,所特注重,乃研究斯学,岂可忽诸。①

由此可见,国家之进步而欲与列强骈驰以救亡图存的根本途径在于教育,教育的目的自然在于新民的培养,新民的培养则首先在于精神教育,而精神教育中音乐成为第一位的需要。这与前述乐歌作为精神教育之利器的论述是相互关联、不可分割的,精神教育的根本目的在于救亡图存、与列强争衡。

当然,音乐教育在"强种保国"中的重要意义,其直接参照项还是一水之隔、脱亚入欧的日本。有乐歌作者在谈到日本的音乐教育及其作用时曾说:

自希腊开文明之幂,以音乐列教育之科,复经诸大家之发明,踵步后尘,遍及欧美。扶桑岛国,吸星宿之流而扬其波,音乐专科,永定学制。三尺童子,束发入塾,授之以律谱,教之以歌词,导活泼之神,而牖盅爱之意。浸淫输灌,养成能独立、能合群之国民,黑子弹丸,一跃而震全球之目。以吾国国力之弱,民气之痿,转捩之键,全恃小学陶镕鼓导,音乐一科,有刻不容缓之理。②

弹丸岛国的日本已不可侧目,其国家的强大、民气的振发,皆赖于教育,尤其是音乐教育的发达。这种认识尽管有夸大音乐教育的成分,但在当时却并不被这样认为。在教育救国思想的影响下,人们甚至提出了"音乐救国"的主张。

1906年,剑虹在《音乐于教育界之功用》一文中说:

昔者普鲁士联邦,当其未统一之时,国力既分,人心涣散,无国家之观念,无团体之结合,亦与今日中国同。后以注重小学教育,遂成为今日之德意志。然则救中国者,舍教育何由乎。③

其教育救国的思想一目了然。作者在文中指出了当时国民精神的麻木与蒙昧,尤其是民族情感的淡漠与丢却,认为改造这种民族情感的麻木在于"感情教育"的实施。但感情教育的实施手段又是什么呢?作

① 〔日〕近森出来治编《清国俗乐集》第1集"序",中国新书局1908年版。

② 汤化龙《教育唱歌集·叙言》(1906),《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》,第152页。

③ 见《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》,第220页。

者自问自答道："然则感情教育安在乎？音乐是也。"至此，我们可以发现，作者已将音乐的作用上升到救亡，即"音乐救国"这样一个高度，并对此充满希望与信心：

> 而我中国者，欲蓄积实力，革新庶政，必自小学校音乐教育始。多编国歌，叫醒国民，发扬其爱国之心，鼓舞其勇敢之气，则茫茫禹甸，翻独立之旗，开自由之花，日月为之重光，山河为之生色，其效可计日而达……盖音乐者使人有合群之美德，有进取之勇气，有爱国之热诚者也。我四百兆同胞，人人能合群、能进取、能爱国，则内之足以谋社会之公益，外之足以杜列强之窥伺，国未有不勃然而兴者。①

因此，可以这样认为，在教育救国思想的影响下，音乐被认为是学校教育中必不可缺的重要手段之一，其不可替代的作用就在于"感情教育"，这与前述"精神教育"在实质上是一样的。在感情教育或精神教育中，很重要的一个方面即爱国之心的培养、团结精神的铸造与报国之情的激发。所谓启发民智以塑造新民，精神教育以养成新的国民性，也都是"音乐救国"思想中的应有之义。因而，音乐救国思想是这一时期音乐启民思潮中的一项重要内容，其精神实质是希图通过音乐唤醒国民，塑造新民，达到救亡图存的最终目的。②

然而，音乐毕竟不是可以拿来御敌制胜的武器，它的最大作用不过是鼓舞士气、激发斗志的精神工具，但在非常时期，音乐却往往被赋予重大的功能职责与现实使命。清末民初以音乐作为救亡之精神工具的思想，在社会音乐生活中也得到了具体的实践。下面的史料非常能够说明音乐在 20 世纪初年宣传反帝救亡运动中的作用。

1903 年 4 月，中国教育会等革命团体在上海张园举行了声势浩大的"拒俄大会"。在蔡元培发表演说之后，参加大会的爱国学社、爱国女学和务本女塾等校学生集体高唱《爱国歌》。有报道曾这样形容当时的场面：

---

① 同上著，第 221、222 页。

② "音乐救国"思想是清末"教育救国"思想影响下的结果，它本身并没有形成有影响的思潮力量，但它无疑是音乐启民思潮中的一种思想成分。辛亥革命后，教育救国思想变得更为活跃，各种与教育相关的思想理论相继出现，甚至不乏将教育作为救国唯一出路的思想。此处论述的与音乐教育相关的"精神教育"也是众多教育思想中的一种。

“千人同声，音节甚壮”；“爱国之忱，随声而起，闻者莫不感发热诚”。①

这样一个群情激昂的场面，音乐在其中所起到的作用决不逊于一篇极富鼓动力的战斗檄文，由音乐所体现出的救亡热潮又是如此生动而感人。所谓精神教育，也正是在这样的音乐活动中油然而生成。

以音乐作为宣传救亡、启发爱国思想的工具，成为这一时期众多爱国志士的选择。1904年，曾志忞在日本东京发起成立了中国留学生音乐组织“亚雅音乐会”，并明确提出以“发达学校社会音乐，鼓舞国民精神”为宗旨，其目的也在于唤醒国民、启发民众的救亡爱国思想。从1904年7月7日“亚雅音乐会”会员为毕业留日学生举办的送别会上所唱的《大国民》等乐歌，也不难发现与会者以音乐抒发爱国主义与报国之志的思想情怀。②

1912年，上海《民生报》的一则报道同样反映了在救亡、革命思潮下人们对音乐鼓舞国民精神的重视：

家国兴亡，匹夫有责，而女子与有分焉。自武昌起义，热血志士闻风响应，智者献策，勇者从戎，富者助饷，始造成东南自由之幸福。我女界爰集同志数百人，于十一月十八日，假静安寺路张园开音乐大会……本会会员各演说平日革命宗旨，并献歌曲所长。③

在民族危亡、内忧外患的情况下，“革命”与“救亡”实际上就具有了一致的思想内涵。因而，这则报道中表现出的以音乐会形式鼓舞革命士气的举动，一方面反映了辛亥革命对音乐实践产生的重要影响，另一方面也反映了人们对音乐在革命与救亡运动中具有重要作用的一贯认识。

综上所述，音乐启民思潮是以乐歌编创为载体，以音乐教育为渠道，以音乐的精神激刺为实施手段，通过乐歌中所负载的启发民智、塑造新民、改良社会的新思想、新内容，达到提升社会风气，培育新民，唤醒民众的爱国主义思想情感，从而最终实现富国强兵、救亡图存的根本目的。

① 参见汪朴《清末民初乐歌课之兴起确立经过》，《中国音乐学》1997年第1期，第66页。

② “亚雅音乐会”《亚雅音乐会之历史》(1904)，《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》，第119—122页。

③ 中华民国女子音乐协助会《中华民国女子音乐协助会谨启》(1912)，《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》，第136—137页。

音乐是社会启民思潮宣传中的一种最为强有力的精神工具。

恩格斯在《共产主义在德国的迅速发展》一文中曾举过这样一个例子:“请允许我提一下优秀的德国画家许布纳尔的一幅画,从宣传社会主义这个角度来看,这幅画所起的作用要比一百本小册子大得多。”① 恩格斯关于许布纳尔对西里西亚纺织工人的描绘的评价,说明一件好的艺术作品的感染力是任何深刻的抽象说教都无法比拟的。学堂乐歌也是这样。大量的乐歌作品以其白话语言的诗体、西方音乐语汇为主的歌曲表现形式,在带给彼时国人以全新的审美感受和情感冲击的同时,又将时代思潮与民族精神生动地展现在人们面前,使其深入人心。如果说,上述文论从理论形态强调了音乐启民思潮的发展与影响,那么,感性而生动的乐歌创作则从艺术形态上直接体现了这一思潮的传播与高涨,反映启民思潮的乐歌在学校乃至社会上的广为传唱,也恰恰体现了音乐在“精神教育”上的巨大作用。可以这样说,言论文章是音乐启民思潮的舆论宣言与理性抽象,乐歌则是音乐启民思潮的直接载体与感性显现。因而,下面我们将对作为音乐启民思潮另一存在方式的乐歌作品,做一番简要的浏览。

## 四、音乐启民思潮在学堂乐歌中的体现

一般说来,艺术理论与实践本身经常难以达到完美的契合,有时甚至会出现理论上“自言自语”和实践中“我行我素”互不相交的错位现象,而音乐启民思潮下的理论言说与乐歌创作的实践却有着极为一致的对应,理论与实践相互印证、彼此呼应。这其中很重要的一个原因是,作为音乐与语言相互结合的声乐作品,其思想内涵的表现主要在歌词方面,音乐本身所不能具体说明的概念、思想等内容,由于歌词的限定而变得极为明确。从这种意义上讲,声乐作品的内容主要就是指歌词的内容。清末民初的启民思潮在学堂乐歌中得到了鲜明的表现,其主要载体便是乐歌的歌词。这样讲并不意味着音乐就与歌词的内容毫不相干,相反,恰恰是借助于音乐的力量,歌词的含义才进一步得以生动的彰显。我们还是来看一看,启民思想内容的哪些方面在乐歌作品中得到了体现。

---

① 恩格斯《共产主义在德国的迅速发展》(1844),杨柄编《马克思、恩格斯论文艺和美学》(上册),文化艺术出版社 1982 年版,第 8 页。

在众多有关开启民智的乐歌中，宣传新式教育的内容占了很大的比重，其中，女子教育更是新式教育中的新鲜事物。下面这首《竞志女学开校歌》中"锻铸新脑炼新思"的主题，可资代表。歌曲曲调来源于日本学校歌曲《织锦》，而《织锦》的最初曲调则是美国歌曲《罗萨·李》。①

**例1　侯保三《竞志女学开校歌》**




学习科学知识是新式教育中的重要内容，也是启发民智的重要方面。这类内容也在许多乐歌中得到表现，乐歌成为普及科学知识的一种极为重要的媒介与手段。比如下面这首以美国歌曲《欢呼美国》曲调填词的乐歌《格致》②：

**例2　俞粲《格致》**




① 参见钱仁康《学堂乐歌考源》，上海音乐出版社 2001 年版，第 212—216 页。

② 参见钱仁康《学堂乐歌考源》，第 217—221 页。




启民思想中很重要的一个方面是阶级平等思想的宣传。清朝末年，在一些乐歌中即有这些内容的出现。比如倪觉民作词的《平等》，曲调来自我们非常熟悉的英美儿歌《小星星》，而《小星星》的曲调最早却是一首法国民歌《妈妈请你听我说》。①

**例 3　倪觉民《平等》**




近代女革命家秋瑾编创的《勉女权》，则是最早宣传男女平等、妇女解放思想的乐歌，曲调最初为日本的一首童谣《风车》。②

① 参见钱仁康《学堂乐歌考源》，第 167 页。

② 参见钱仁康《学堂乐歌考源》，第 78—79 页。

**例4　秋瑾《勉女权》**




辛亥革命后，启民思潮也发生了相应的变化，宣传民主共和、鼓吹自由进步的内容占了较大的比重。华航琛作词的《自治》，是一首宣传自由自治、做文明国民的乐歌，曲调来自德国歌曲《小鸟一齐飞来了》。①

**例5　华航琛《自治》**




如前所述，启民思潮的根本目的在于唤醒国民、塑造新民，从而完成救亡图存的历史使命。大量的乐歌作品便直接宣传了抵御外侮、保家卫国的爱国主义与军国民思想。辛亥革命前，这种题材的乐歌数量极大。其中，黄遵宪作(诗)词的《军歌二十四章》当首屈一指。全诗包括《出军歌》、《军中歌》和《旋军歌》各八章。其中《出军歌》写道：

① 参见钱仁康《学堂乐歌考源》，第112—114页。

怒搅海翻喜山撼，万鬼同一胆。弱肉磨牙争欲啖，四邻虎眈眈。今日死生求出险，敢敢敢！（第五章）

剖我心肝挖我眼，勒我供贡献。计口缗钱四万万，民实何仇怨！国势衰微人种贱，战战战！（第六章）

国耻海王权尽失，无地画禹迹。病夫睡汉不成国，却要供奴役。雪耻报仇在今日，必必必！（第七章）

《军中歌》写道：

堂堂堂堂好男子，最好沙场死。艾炙眉头爪喷鼻，谁实能逃死？死只一回毋浪死，死死死！（第九章）

层台高筑受降城，诸将咸膝行。降奴脱剑鞠躬迎，单于颈系缨。四围鼓吹铙歌声，横横横！（第十四章）

《旋军歌》写道：

金瓯既缺完复完，全收掌管权。胭脂失色还复还，一扫势力圈。海又东环天右旋，旋旋旋！（第十七章）

秦肥越瘠同一乡，并作长城长。岛夷索虏同一堂，并作强军强。全球看我黄种黄，张张张！（第二十一章）①

诗作中鲜明的救亡思想和热切向往民族强大的炽烈之情跃然纸上。梁启超曾盛赞此诗曰：

读之狂喜，大有“含笑看吴钩”之乐……其章末一字，义取相属，以“鼓勇同行，敢战必胜，死战向前，纵横莫抗，旋师定约，张我国权”二十四字殿焉。其精神之雄壮活泼沈浑深远不必论，即文藻亦二千年所未有也。诗界革命之能事至斯而极矣。吾为一言以蔽之曰，读此诗而不起舞者必非男子。②

《军歌》曾被李叔同等乐歌作家选取部分章节，分别谱以三首不同曲调广为传唱。③

1902 年，沈心工编创了他的乐歌处女作《体操》（辛亥革命后歌名改

---

① 黄遵宪《军歌二十四章》，转引自梁启超《饮冰室诗话》，《饮冰室合集》第 5 卷，第 35—36 页。

② 梁启超《饮冰室诗话》(1900)，《饮冰室合集》第 5 卷，第 34 页。

③ 参见钱仁康《学堂乐歌考源》，第 12—13 页。

为《男儿第一志气高》)。《体操》的曲调取自日本儿童歌曲《手指游戏》[1]，略加改动的旋律与重新编配的歌词结合贴切，生动活泼。作品一经产生即不胫而走，广为传唱。从歌词可以看出，歌曲不仅仅是在鼓舞儿童振发精神、强健体魄，同时也表达了培养新民以救亡图存的思想。

**例6　沈心工《男儿第一志气高》**




约1903年由夏颂莱作词，借以日本歌曲《樱井诀别》旋律的《何日醒》一歌[2]，在当时也产生了极大的影响。全歌共有八段歌词，一一痛述从鸦片战争至八国联军侵华的屈辱历史，表达了作者对"内忧未已，外患迭乘"、"河山锦绣，豆剖瓜分"之社会现状的无比痛心。同时，每段歌词都以"吾党何日醒"这一警句殿尾，抒发了唤起民志、救亡图存的拳拳之心，具有直逼灵魂的震撼力。

**例7　夏颂莱《何日醒》**




① 参见钱仁康《学堂乐歌考源》，第2—3页。
② 参见钱仁康《学堂乐歌考源》，第64—68页。




石更[①]编创的《中国男儿》一歌更是充分表达了男儿保家卫国的英雄气概，辛亥革命前后曾被广为传唱。歌曲曲调取自日本学生歌曲《宿舍院中的旧吊桶》，二者旋律完全相同。音乐美学家张前先生在谈及这首作品时曾说："由于歌词内容的不同，随之带来的音乐性格和氛围也是很不相同的……《宿舍院中的旧吊桶》是一首幽默的歌曲，而《中国男儿》则是一首雄壮的进行曲。把这两首歌曲加以比较，可以明显地看出音乐自身的可变性这一特征，即完全相同的一首旋律，由于歌词内容与演唱方法的不同，可能表达完全不同的性格和气氛，这显然是音乐美学中的一个十分令人感兴趣的现象。"[②]这种现象在学堂乐歌的编创中是极为普遍的，从中可以发现乐歌编创与演唱中所反映出的音乐曲调的极大可塑性。

**例 8　石更《中国男儿》**




① 石更(生卒年不详)，原名辛汉，字石更，江苏南京人。学堂乐歌重要作者之一。曾留学日本帝国大学法学部与东京音乐学校，其间受教于日本音乐教育家铃木米次郎。1906 年出版《唱歌教科书》、《中学唱歌》。

② 张前《中日音乐交流史》，人民音乐出版社 1999 年版，第 332 页。




华振作词的《大国民》，是一首广为传唱、颇有影响的爱国歌曲，歌中唱出了“保国保种”、“尽我天职献我身”的悲怆而充满豪气的爱国情怀。与前引《格致》乐歌曲调一样，《大国民》也是采用美国歌曲《欢呼美国》的旋律填词而成。① 由歌词中“黄龙灿灿风飘扬”等歌词，可看出作品应是创作于清季末年。

① 参见钱仁康《学堂乐歌考源》，第217—221页。

**例 9　华振《大国民》**




众多反映启民与救国思想的爱国歌曲此处无法一一列举。可以看出，上述乐歌中，觉醒了的仁人志士那登高一呼、唤醒万众的豪情壮志，高扬为国为民慷慨从戎、从容赴死的献身精神，都在启民救国思潮的大旗下振聋发聩。

辛亥革命后，启民思想的内容相应出现了新的时代内容与特点，即宣扬赞美共和观念、激发爱国思想与革命斗争精神。这一切也在学堂乐歌的编创中得到了及时的反映与表现，乐歌作者们由衷地提出希望："俾髫龄儿童一矢口而便生共和之观念，振尚武之精神"①。有学者曾做过初步统计，仅辛亥革命时期反映救亡与革命思想的乐歌就约有一百一十首之多。②限于篇幅，我们只选择几首富有代表性的作品加以简单的介绍。

辛亥革命后，宣扬男儿从戎、保家卫国的军国民精神的乐歌依然有

① 华航琛《共和国民唱歌集・编辑缘起》，商务印书馆 1912 年版。

② 达威《辛亥革命时期的学堂乐歌》，《音乐研究》1982 年第 4 期。

着较大比重，比如沈心工的《革命军》、冯梁的《今从军》《陆军》、华航琛《当兵》等。其中，华航琛的《当兵》是以甲午战争中日本歌曲《勇敢的水兵》的曲调填词而成。①

**例10 华航琛《当兵》**




辛亥革命后，学堂乐歌中反映救国思想的作品更多地开始与消灭专制、赞美共和的新思想紧密结合在一起。下面这首以基督教赞美诗《流血之泉》曲调填词的《革命纪念》可见其一斑。②歌曲充满革命自豪感地描绘了武昌起义的壮举，对"建设共和，扫除专制"的资产阶级革命发出了由衷的赞美。

**例11 佚名《革命纪念》**




① 在借用日本曲调填词作歌的同时，某些宣扬军国主义、鼓吹侵略的日本歌曲曲调也被一些乐歌作家拿来重新填写了宣扬救国思想的歌词。这些乐歌尽管从曲调与歌词的结合上来看并无大不妥，但还是反映了当时乐歌编创在曲调选择上并不严谨的一面。据钱仁康先生考证，这样的学堂乐歌在当时不在少数（钱仁康《学堂乐歌考源》，第82—83页）。

② 参见钱仁康《学堂乐歌考源》，第276—277页。




限于篇幅，我们不再介绍更多的乐歌作品。尽管上述作品并不能使我们对学堂乐歌有一个全面的了解，其中的旋律编配与词曲的结合在今天看来也难免给人以手法简单乃至不无粗糙之处的印象，但它们却从各自的某一方面反映了启民思想的丰富内容在乐歌当中的表现。可以设想，清末民初的启民思潮正是通过大量的学堂乐歌得到迅速的传播与发展，乐歌也因而成为音乐启民思潮最为生动的载体与表现形式。

## 第三节 学习西乐思潮的迅速形成及其主要观点

如前所述，鸦片战争后，随着基督教入华以及清末新式军乐队的设立，西方音乐开始在中国的教会学校、军队中得到传播。同时，一些游历海外的中国人也初步领略了西方音乐与中国传统音乐的极大不同。但是，这些因素并没有在根本上对中国根深蒂固的封建文化、传统音乐产生实质性的影响，只有在资产阶级民主革命日益发展起来，一批社会先进分子身体力行、主动学习与接受西方音乐文化的时候，西方音乐才真正在中国发挥出广泛的社会影响。清末民初的学堂乐歌运动就扮演了这样一个历史性的角色。中国音乐由传统形态向近代形态的嬗变，中国人对西方音乐文化的接受以及音乐审美观念的巨大变化，都是以学堂乐歌作为重大转折点的。因而，我们可以把学堂乐歌看做是中国音乐在近代转型的开端，是传统音乐和新式音乐创作中间的过渡期。

在西方音乐的强势东渐以及越来越多的中国人对它发生兴趣之际，对中国传统音乐的批判也日渐兴起。1902 年，留学日本、提倡军国民教育的民主革命家、军事家蔡锷，在其师梁启超创办的《新民丛报》上发表了《军国民篇》(署名“奋翮生”)一文。文章对甲午之战中国的惨败以及我国国力孱弱、生气消沉的病态现象，提出了尖锐的批判，指出只有在全国推行提倡尚武精神和基本军事技能训练的军国民教育，才能挽救我四

万万同胞于水火之中，否则国将不国。蔡锷对晚清王朝的腐败无能以及近代以来中国落后的历史根源，进行了多方面的深入分析，并将其归结为“教育”、“学派”、“文学”、“风俗”、“体魄”、“武器”、“郑声”与“国势”等八个方面的原因，其中“原因于郑声者”一节即论及到音乐与国民精神面貌的关系。蔡锷首先指出了中国传统音乐以及我国民精神的落后面貌：

自秦汉以至今日，皆郑声也，靡靡之音，哀怨之气，弥满国内，乌得有刚毅沉雄之国民也哉。①

可见，国民精神面貌的萎靡不振与中国音乐缺乏发扬蹈厉之作有着直接的关系。蔡锷认为，使国民能够“奋发精神”者则首推“军歌”、“军乐”。但是，中国的音乐又是怎样一番情形呢？蔡锷继而不无尖锐地批判道：

今中国则惟有喇叭、金鼓，以为号令指挥之具，而无所谓军乐。兵卒之所歌唱，不过俚曲淫词，而无所谓军歌。至海军则尤为可笑，闻当休息暇闲之际，则互摇胡琴，高歌以自娱。

蔡锷对中国音乐“皆郑声也”以及无军乐军歌的批判，也是从音乐与国民性之重要关系的角度出发的，但他并没有进一步深入挖掘、剖析造成中国传统旧乐之弊端及其与现实社会诸矛盾问题的根源。在他看来，中国音乐已经与现实的要求不相适应，历史所急切需要的已不再是文中所提到的传统音乐，而是急需学习日本维新以来“一切音乐皆模法泰西，而唱歌则为学校功课之一”的做法，以充满尚武精神的乐歌为军国民教育服务。

有批判就有对比。对中国传统音乐的批判是建立在与日本近代西方化的学校歌曲、军歌以及西方音乐进行比较的基础上的。学堂乐歌编创中对西方曲调的利用，使中国人以实践的姿态面对西方音乐，进一步加深了一部分中国人对传统音乐文化的失望乃至绝望，同时又以极大的热情欢呼西方音乐的到来。在慨叹“雅乐沦亡”的同时，乐歌作家们也激烈抨击“俗乐淫陋”，中国传统音乐文化几乎遭到根本而全面的否定。当时最为迫切的希望就是，通过乐歌改良，改造中国音乐，呼唤新的音乐时

---

① 蔡锷《军国民篇》(1902)，毛注青、李鳌、陈新宪编《蔡锷集》，湖南人民出版社 1983 年版，第 30 页。

代的到来。正如曾志忞旗帜鲜明地提出的那样："改革音乐，为中国造一新音乐。"[①]在乐歌作家们看来，改造中国音乐的最有效的手段便是引进西乐、借助西乐，在西方音乐的学理基础上再造中国新音乐。这种思想主张几乎成为彼一时代大多数批判中国音乐者的共识，同时也就使得音乐上的中西矛盾问题第一次在近代发生了历史性的大碰撞。这一矛盾关系从此挥之不去，欲罢难休，贯穿了整个20世纪中国音乐文化的发展历程。20世纪初年兴起的学习西乐思潮，正是在这样的音乐语境中迅速发展起来。

所谓学习西乐思潮，是指这一时期在学习西方文明的社会思潮的影响下，主张以西为师，学习西方音乐文化的思潮。这一思潮在清末民初的十余年间，其内容主要指对西方音乐的基本知识和音乐教育的学习，同时主张引进西方乐器，而没有涉及到更为深入的层面。"五四"后，学习西乐思潮在进一步向纵深发展的过程中，就涉及到了对西方音乐文化方方面面的学习，关于这一点，本书第三章将进行专门的考察与论述。

清末民初的学习西乐思潮，有着不同的实际主张与表现形式，其中最具激进主义色彩的是主张以西方音乐替代传统音乐的"全盘西化"思想；带有温和改良特点的则是主张在学习西乐的基础上改良中国音乐、建设中国"新音乐"。我们可从以下几个方面对学习西乐思潮进行一番较为全面的审视与剖析。

## 一、全盘西化

所谓全盘西化，是指中国传统音乐无论从器物层面还是从观念层面，都被认为已不适于时代的发展需要，因而必须加以抛弃，取而代之的便是全面输入西方音乐。真正对传统音乐文化发起猛烈攻击、且带有全盘西化色彩的文章，是1903年匪石[②]发表于《浙江潮》第6期上的《中国音乐改良说》一文。

---

① 曾志忞《乐典教科书・自序》，1904年石印本。

② 匪石（1884—1959），原名陈世宜，字小树，号匪石，别号倦鹤，江苏江宁人。1906年留日学习法律，归国后先后在苏州政法学堂、重庆南林学院、上海文物保管委员会等处供职。遗著有油印本《陈匪石先生遗稿》。"匪石"喻意志坚定，不可转移。《诗・邶风・柏舟》："我心匪石，不可转也。"

该文虽冠以“音乐改良”之名，但称其为“音乐革命”似更恰当。文章首先附会他者而指出，“音乐开幕之期，莫如吾祖国先”。但紧接着便表明了作者的真正用意，矛头所向直指中国几千年来的封建礼乐文化：

距周不过千年，孔子已谓古乐失传，岂不以先代作乐，无非揄扬盛德，夸大功勋。即在当日，亦仅作之郊庙，歌之朝堂，奴臣婢妾，以蹈以舞。若曰将于是卜民族之兴亡，觇国统之隆替，斯焉澌灭，夫岂在是。①

在当时尚属清王朝统治的社会现实下，作者敢于如此大胆地将矛头指向僵化的封建礼乐文化，值得敬佩。统治阶级的礼乐文化已趋没落，社会音乐状况又是如何呢？匪石认为：

凡歌诗奏曲，皆出自文人墨子，藉兹遣怀，无当大雅。即不然，亦类皆市井无赖之所为。呜呼！以如是人，习如是学，而求其宣扬国魂，振刷末俗，不待终毁。

此言足以振聋发聩，而作者更发惊世骇俗之言：

所谓京音，所谓秦声，所谓徽曲，风靡中土，迭为兴废。鄙哉，亡国之音也。

至此可见，旧有的中国传统音乐文化，已经不能担当起“宣扬国魂，振刷末俗”的时代使命。因而，作者断言：

故我敢下一断语曰：世人其不言乐，苟有言，则于古乐今乐二者，皆无所取焉。

古乐、今乐，皆为国乐，二者皆不足取，何以故？作者展开论述，列举二者皆负四个方面的“绝大之缺点”：一、“其性质为寡人的而非众人的”；二、“无进取之精神而流于卑靡”；三、“不能利用器械之力”；四、“由于无学理也”。

如何理解上述四大缺点呢？作者分别进行了阐述。

所谓“其性质为寡人的而非众人的”，可以从两个方面来看：其一，“吾国人性质”是“亲朋二三，团首絮语，嗒然自足”，与“世益进文明”相应的“众人会合之事”大反其道。其二，于音乐一事，“亦自寡人方面为种种之发达。而器亦随之，如琴如瑟，如管如箫，皆足以悦少数人之耳，而不

① 匪石文章见《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》，第186—193页。

满于多数人之希望者也。”尽管孟子有言“与民同乐”，但那只是“理涉政治，于乐无取”。联系全文来看，“寡人”、“少数人”既指统治阶级亦指一小部分民众，其音乐“性质”实是指国民音乐生活与旧有音乐的不合时代性，连带批判的则是未加警醒与开化的国民性。因而，作者的根本目的在于希望以音乐改造国民性，认为“萃此离涣，厥惟音乐”。所以，匪石强调：“乐学界说，当以和众为第一义”，“今日言音乐改良，首当注重斯义”，意谓变寡人的音乐为众人的音乐。

所谓“无进取之精神而流于卑靡”，则进一步结合“国民性”的落后批判了旧乐无助于陶铸新的国民性的弊端。匪石认为，“音乐与国民之性质有直接之关系”。然而，对于我国民所嗜好的广大的传统音乐，匪石却逐一做出了贬斥性的评价。如“昆曲”、“北曲”、“秦声”、“杂曲”之流，被讥之为或如“野花”、“山人”，或“如泥醉，如梦呓”，或为“婢妾之声”。在匪石看来，这样的音乐于国于民没有丝毫益处，相反却是“人因之以弱，国因之以衰”；“斫丧我民良，灭绝我种性”；“纯乎亡国之音”。总之，在匪石看来，上述音乐现象就是吾国音乐之现状，圣人作乐早已罔不可求，唯有市井鄙夫对于靡靡之音、亡国之乐的恣为播弄。因而，此第二大缺点同样是批判旧乐的不合时代性。作者同时还指出了造成这种现状的根源：“此非俳优之罪，而实今日言教育者之罪也。”对新式音乐教育的亟盼已呼之欲出。

所谓“不能利用器械之力”，则是对音乐器物的批评。匪石认为，中国乐器极为粗糙简单，非技术相当熟练者难以操作；相反，西方乐器则讲究学理，易于学习者的掌握。这些认识已涉及到中西音乐的比较，尽管现在看来这样的比较失于肤浅，但毕竟“器械力有未至……欲一般普及，转呈大难”的道理当是并不偏颇的。作者还提到了西乐记谱法在普及、传承音乐上的贡献，并进而提出：

> 使圣人作，制定乐律，上则求之帝释，其次亦当博采东西乐经，以为中乐革新之先导。①

明确提出学习、借鉴西方音乐成果以革新中乐的观点。

---

① 匪石在文中曾以“百兽率舞，凤凰来仪”（古人对舜帝时乐舞《箫韶》以及乐官夔作乐的描绘）和“释经”（佛经）、“释乐”为例说明“乐之感人”与谱、器之重要。所以，此处“帝释”即指“舜帝”与“释乐”，实为托古之词。

所谓“无学理也”，具体指乐谱记载不科学与音乐传承“不以人告”的弊端。匪石认为，我国古乐谱曲已散佚不可求，当今之音乐见于谱面者不过古琴音乐，却又过于深奥而难以理喻，习之者寡。既有的乐书、乐律也存在着与乐器不相协调而不适于所用的弊端，更多的他种器乐则更是没有乐谱记载。此外，中国乐师向来注重师传且秘而不宣、不以人告，又不记之以乐谱，因此导致了旧乐日渐消亡，新作亦复绝响。相比之下，匪石认为西方音乐的科学性要远远超于中国音乐：“占学理上之优等者，要唯泰西之乐。乐不一曲，曲不一谱，其始也能因，其终也能悟。”匪石对中西记谱法与音乐教育方式的比较亦透露出对旧乐的极大偏见乃至孤陋，但联系全文主张音乐能够普及民众、振刷国民精神而非“寡人”性质的愿望，此处的批评就显出其合时的合理性。所以，作者说：“将来有研究音乐普及问题者，首宜注意于是，而尽洗向者师匠秘传之锢习。”

今乐“卑隘淫靡”，古乐“徇其名而失其实，于我亦恶乎取”，二者“皆无所取焉”。在经过对中国旧乐一番全面的梳理与深入批判之后，作者最后发出了振聋发聩的呼声：

> 故吾对于音乐改良问题，而不得不出一改弦更张之辞，则曰：西乐哉，西乐哉。①

为什么要尽弃中乐而唯取西乐？匪石的见解是，“西乐之为用也，常能鼓吹国民进取之思想，而又造国民合同一致之志意”。可见，以音乐提升国民团结、进取之精神，借以改造国民性是作者鼓吹西乐的真正目的。这一思想实质与前述音乐启民思潮有着密切的关系。文章还提到日本“维新之前，所用乐器，若琴、笛、琵琶、胡弓、三味线之属，类皆出自中土。明治改革，盛行西乐，自师范学校以下，莫不兼习乐学，未闻有妨于国民也，而今日犹日以音乐普及为言”。这是以日本为例，证明此道可行。作者还将西乐大致分为两类：一类是在学校和家庭中所用的“雅乐”②，一类是军队和各种队列行进时所用的军乐。如何才能普及这些音乐呢？匪石认为，音乐教育乃当下第一要务，具体实施在于四个方面：一是设立专门的音乐学校；二是将音乐列为普通教育中的科目之一；三是举办公

① 匪石《中国音乐改良说》(1903)，《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》，第 192 页。

② 此处“雅乐”应为“高雅音乐”之意，非谓我国古代郊庙之乐。

众音乐会;四是提倡家庭音乐教育。这种提出多层次、全方位普及音乐教育的构想,在当时不啻为远见卓识,但其学习与提倡的核心内容是西方音乐。最后,作者的憧憬之情溢于言表,认为教育与音乐兴盛,“我国民可以兴矣”①。

“新思潮的优点就恰恰在于我们不想教条式地预想未来,而只是希望在批判旧世界中发现新世界”②。《中国音乐改良说》一文,正是在内忧外患的社会现实下,对已与时代进步格格不入的传统音乐文化发起了猛烈的批判,并试图“在批判旧世界中发现新世界”。这一“新世界”就是输入西乐、学习西乐,“革新”出符合时代精神的“新音乐”。“新音乐”的概念虽然是曾志忞于1904年提出,但匪石文章中已是呼之欲出。

张静蔚先生曾先后在两篇文章中对该文进行了热情洋溢的肯定与赞许:“如果说由甲午战争到戊戌维新以后,资产阶级新文化运动推动了新的音乐实践活动,有关近代新的音乐思想的零星记载,属于资产阶级音乐思想的萌芽阶段,那么,戊戌新文化运动的直接思想影响,便促成了近代思想的发展阶段。其标志即近代史称‘癸卯年’的1903年,以匪石的论文《中国音乐改良说》为起点。”③该文是“中国近代音乐史的第一声春雷,是启迪同时期音乐家创造‘新音乐’的号角,是预示中国音乐将要走的新道路,从那时起,中国音乐开始转型,成为一种具有时代精神和特色的‘新音乐’”,它“是我国近代‘睁眼看世界’的第一篇完整而系统的音乐论文,可称为我国近代音乐史的启蒙之作”。④

的确,作为20世纪对中国封建音乐文化进行全面批判的第一篇文章,《中国音乐改良说》一文功不可没。但是,应当指出的一点是,匪石的基本观点是建立在对传统音乐全面否定的基础之上,其全盘西化的倾向是非常明显的。在匪石看来,古乐、今乐皆不可取,具体而言则谓乐器、乐(曲)种、记谱法、教育方式、音乐精神、音乐生活等皆不足取,所可取者便是与之形成鲜明比照的西乐。尽管他也在“制定乐律”的要求时说过

---

① 匪石《中国音乐改良说》(1903),《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》,第193页。

② 马克思《摘自〈德法年鉴〉的书信》(1843),杨柄编《马克思、恩格斯论文艺和美学》(上),文化艺术出版社1982年版,第10页。

③ 张静蔚《近代中国音乐思潮》,《音乐研究》1985年第4期,第81页。

④ 张静蔚《中国近代音乐史的珍贵文献——纪念〈中国音乐改良说〉发表100周年》,《音乐研究》2003年第3期,第30、32页。

“上则求之帝释，其次亦当博采东西乐经，以为中乐革新之先导”一句话，但在全面否定传统音乐的同时如何做到这一点？况且，从其上下文来看，“帝释”乃是以传说中舜帝时的古乐和印度佛教音乐为托古之词，“东西”之“东”系指西化后的近邻日本而非中国。因而，“上则求之帝释，其次亦当博采东西乐经”，其实际可行的仍是学习西方音乐。或许我们也可以这样理解：在真正的“中乐”仍未“革新”问世之前，其“先导”者，即引进西方音乐也。如此说来，在中国音乐的建设中，唯“西乐哉，西乐哉”的情形是否就具有其特定的阶段性呢？如果这种理解没有问题的话，那么，这种全盘西化的主张就并非是中国音乐发展的最终目的，而是一种不得已而为之的暂时性的手段。当然，从这个角度讲，匪石的基本观点也仍然具有全盘西化的思想倾向。但是，在那个国事衰败、百废待兴的时代，具有强烈爱国热忱的新知识分子，要求全面学习西方以挽救国家命运的感情是完全可以理解、值得敬佩的，其对中国音乐“不破不立”的极端立场正是历史转型期所具有的激进主义特点。就此而言，不能对匪石的音乐思想简单冠以“民族虚无主义”的结论以了事。匪石的思想观点未必会对30年代出现的个别全盘西化的思想倾向直接发生影响，但他却是近代主张中国音乐全盘西化的第一人。为什么全盘西化或有此倾向的思想主要出现在民族危亡、战乱频仍的20世纪上半叶，这同样是一个值得思考的问题。

匪石的文章就像是在平静的湖面投下一块巨石，又像是在堤坝之上掘开一个裂口，从1904年开始，越来越多的新派知识分子、乐歌作者开始批判旧乐，鼓吹引进、借鉴西乐，学习西乐成为一股势不可当的社会思潮。其中，具有全盘西化倾向的思想言论仍时有所见。比如黄绍箕①认为：“古乐存者，仅十中之一二，欲复兴之良非易易，故鄙意谓不如袭用外国音乐，较为便捷。”②不过，此处所谓“袭用外国音乐”的原因与匪石文章之立意是有所不同的，后者是建立在对传统音乐文化全面批判与否定的基础之上，此处则同时反映了对古乐复兴无望的无奈。

1905年，沈心工“译辑”出版了日本石原重雄所著《小学唱歌教授

① 黄绍箕(1854—1908)，字仲弢，浙江瑞安人。清光绪六年(1880)进士，三十二年(1906)曾出任湖北提学使，率各省学使赴日考察学务。留有《鲜庵文稿》、《中国教育史稿》等著作。

② 黄绍箕《中国提学使东游访问纪略》(1906)，《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》，第92页。

法》一书，书中有这样的观点：

世人往往以泰西之音乐，为不合于吾国民之风趣，而大加摈斥，可谓愚甚。世间万物，皆有新陈代谢之机，否则立致腐败……将来吾国益加进步，而自觉音乐之不可不讲，人人毁其家中之琴、筝、三弦等，而以风琴、洋琴教其子女，其期当亦不远矣。①

文中尚西乐、弃中乐的思想一目了然。②但是，这种思想在当时却被认为是合理的，沈心工是这样认为的：

欲感动一时之人情者，必制一时适宜之音乐，此自然之势也。③

显然，"适宜"当时社会之进步精神的音乐已非中国旧乐。沈心工并没有像匪石那样全面否定中乐、主张唯取西乐的宏篇大论，其后期甚至明确表示欲从事中国传统音乐的研究④，但前述引文中却不难看出其音乐观念的全盘西化倾向。民国成立后，沈心工在回顾乐歌的编创时曾说：

余初学作歌时，多选日本曲，近年则厌之，而多选西方曲。以日本曲之音节，一推一扳虽然动听，终不脱小家气派。若西方曲之音节，则浑融浏亮者多，甚或挺接硬转，别有一种高尚之风度也。……今余歌集中尚多日本曲，俟得适合之西方曲当一一易之。⑤

---

① 沈心工《小学唱歌教授法》(1905)，《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》，第218页。

② 沈心工出版此书时标示的是"译辑"，但从文中"处此20世纪开明之时代，犹以古来之音乐为优美"的句子，以及"吾国"、"孔子"、"孝经"、"雅乐"、"淫乐"等词来看，沈心工有可能在"译辑"过程中将原作加以主观化处理，为我所用，融入了自己的思想观点。而且，从行文来看，他对上述引文中的观点是赞同的，接着有"我国欲为他日世界上之美术国，不当计其将来，而注意于音乐之进步乎？"的要求。因而，笔者以为，此处引文可以代表沈心工当时的音乐思想。

③ 见沈心工《小学唱歌教授法》(1905)。

④ 据沈洽先生撰述，沈心工因早年"热衷于追求西学，一度认为旧日的传统都应抛弃"，曾将岳丈所赠的一张古琴卖掉。"但是当先生从事乐歌活动十几年后，渐渐感到自己对传统文化的态度未免偏颇，感到要振兴民族精神，就必须强化民族内部的向心力，强化民族传统的精神意识，这就势必要十分地注意发挥传统文化的力量。一味追求欧化，是没有出息和十分危险的。于是先生就又想起了这张琴。"具有戏剧性的是，在沈心工50岁左右时，有人听说沈心工正在寻找这张琴，特地把原物送回。"先生喜出望外，写了一篇题为《归鹤记》的文章，详细记述了自己对中西方音乐文化看法的转变和意见……可惜手稿在十年动乱中失佚，无法在此援引。"(参见沈洽《中国近代音乐的蓝筚开山者——启蒙音乐家沈心工》，向延生主编《中国近代音乐家传》第1卷，春风文艺出版社1994年版，第9—10页。)沈心工后来曾创作昆曲、译配琴歌，经常参与今虞琴社的活动，可见其音乐思想与观念的改变。

⑤ 沈心工《重编学校唱歌集·编辑大意》，上海文明书局1912年版。

此处与前引“译辑”中的观点或许可以相互印证，并可视为沈心工在学堂乐歌时期音乐思想的体现。

可以设想，随着学堂乐歌运动的开展，全盘西化的音乐思想也就成为某些学校或音乐教师在音乐教育中付诸实践的直接行动。民国后出版的一本《中小学音乐教科书》的序言中即鲜明地表露出贬抑中乐而推崇西乐的态度：

若夫欧西之乐，其声壮厉，其状促遽，方之古乐虽远不及，比之郑卫能无犹贤。古乐亡而风俗堕，郑声淫而人心死。当今之世，将欲以正教化挽颓风者，舍西乐其奚自哉。①

序言还说本书编者“无日不以西乐为务”。序言虽短，其中的音乐观却明确而直白。这也同时再次提示我们，彼时国人对西乐的推崇，最根本的一个原因在于他们将西乐视为“正教化挽颓风”的有力武器，这依然与前述启民思潮有着极为密切的内在联系。那么，当时的学校音乐生活中对中西音乐究竟是怎样一种态度呢？民国初年正在上小学的缪天瑞先生的回忆很能说明问题，他说：“我上小学的时候，学校里就有风琴等乐器，老师也是挺好的。可是我记得课外活动时是不允许学生拉二胡、吹笛子的。他们认为这些东西不好。这可能跟温州比较开放有关系。”缪天瑞先生六岁开始上小学，小学读四年，这已是民国年间，不难看出当时学校音乐生活中对中国传统音乐的鄙视。不过，这种现象时间并不是很长，缪先生说：“到我上中学时就不这样了，上中学时我们就可以自己组织业余音乐活动，用民族乐器演奏音乐都可以。”②缪天瑞先生读中学时适逢五四新文化运动，此时文化思潮的多元兴起以及音乐生活的日趋丰富，已与清末民初的情形不尽相同了。

## 二、西乐为主 改造中乐

全盘西化的音乐主张并非学习西乐思潮中的主要方面，以西乐为主，改造中乐的要求是学习西乐思潮中的主要观点。其中，学堂乐歌运

---

① 黄炳照《中小学音乐教科书・序》(1914)，《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》，第171页。

② 笔者于2003年11月2日上午访问缪天瑞(1908— )先生的笔录，未发表。

动的代表人物之一曾志忞的几篇文章是这一方面的重要文献。

1904 年，曾志忞在《音乐教育论》一文中的表述可作为此论的理由：

“际此新旧交代时期，患不能输入文明，而尤患输入而不能用。”

“输入文明，而不制造文明，此文明仍非我家物。”①

此处实际上道出了学习西乐的目的在于为我所用、再造新文明，如他在《乐典教科书》“自序”中所言：“为中国造一新音乐”，而非囫囵吞枣、徒习外风抄袭西乐以了事。曾志忞以充满憧憬的笔调写道：

吾国将来音乐，岂不欲与欧美齐驱，吾国将来音乐家，岂不愿与欧美人竞技，然欲达此目的，则今日之下手，宜慎宜坚也。②

在他看来，欲发达中国音乐，首先要研究“歌学”，其次应研究“曲学”。所谓歌学，是指歌词的创作；曲学，则是指作曲法。曾志忞认为，即便乐歌歌词创作的思想内容、体裁意境等不如外来歌曲，但令人感到自尊的是，吾国旧学犹存，值得继承与发扬之；但是，乐歌作曲技术的落后却绝非值得自夸，因为值得自豪的中国古代音乐早已渺不可求。也就是说，在歌词创作方面虽然有不如人之处，但还有旧文学的存在，而在音乐方面中国已是旧乐沦亡，因而便不得不借助于西乐。他说：

有识者于是以洋曲填国歌，明知背离不合，然过渡时代，不得已借材以用之。③

旧学虽在，乐不如人，因而就不得不引进西乐。

在同年出版的《乐典教科书》“自序”及翌年发表的《日本之音乐非真音乐》一文中，曾志忞更是对当时的社会文化提出了尖锐的批判，认为中国的一切唯有彻底破坏与改造而后方可谈得上有出路，对中国旧有的音乐文化及其发展做出了极为尖刻的痛斥：

“中国之物，无物可改良也，非大破坏不可，非大破坏而先大创造亦不可。”“今日之言改良音乐，犹五十年前之练洋操、购兵轮耳，口令未改，驾驶无人也。”④

---

① 见《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》，第 195、200 页。

② 同上著，第 205 页。

③ 同上著，第 206 页。

④ 曾志忞《乐典教科书·自序》，1904 年石印本。

“今中国之音乐立可谓之‘非音乐’，盖一堂演奏不过一场狂吠乱嚷尔。”①

综曾志忞所言，其核心论点是以西乐为主，改造中乐，其思想实质则是“以西衡中”的音乐价值观的根本反映。学堂乐歌后期，随着西方音乐知识的进一步输入，在有意识的中西音乐比较中，这种“以西衡中”的音乐观念也越来越常见，以西方音乐改造中国音乐的呼声也越来越高。民国后，曾志忞有关戏曲改良的一些观点，依然是这一音乐价值观的代表。

曾志忞对中国戏曲音乐与西方音乐做了多方面的比较，指出了中国音乐在记谱、表情、唱功、乐器、音乐的思维方式等多方面的落后，认为应该参照西方音乐，对中国音乐的这些缺陷进行改造。就记谱法而言，曾志忞认为，中国人如欲改良歌剧，必须使用被认为是世界各国通用乐谱的五线谱不可；关于戏曲乐队中的乐器，则应该全部使用西洋管乐或洋琴等，即使胡琴、锣鼓等乐器偶尔使用，也只能作为附属伴奏乐器而不得为主要伴奏乐器。在谈到中西音乐最大的区别单声与多声问题时，曾志忞认为，中国自古以来只有单旋律而无和声，这是中国音乐不进化的主要原因。因此，他认为，所谓改良中国戏曲，和声的手法必须首先加以采纳。五四新文化运动时期，随着学习西乐思潮的深入，中国音乐落后论曾迅速扩大，其中很多新音乐家所指摘的中国音乐无和声的“缺陷”，正是此时曾志忞在论及戏曲改良时已提出的问题。归结到中国戏曲的改良，曾志忞提出了他的核心思想：

予之所谓改良者乃根本上之改良，非移花接木、修补枝叶之改良也。②

这种根本的改良，包括四个方面：一是“有西乐经验，知乐理、能作曲者”；二是“能著雅俗共赏、音短意长之词句者”；三是“已经社会承认、出色当行之乐匠”；四是“有社会学知识、知社会心理者”。③可以看出，上述主张既反映了试图以西方音乐创作模式打破旧戏音乐程式化的新观念，也认识到了对旧戏深有造诣者在戏曲改良中的重要作用，同时，对雅

① 曾志忞《日本之音乐非真音乐·跋》(1905)，《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》，第216页。

② 曾志忞《歌剧改良百话》(1914)，冯文慈整理，《中央音乐学院学报》1999年第3期，第48页。

③ 同上著，第48、49页。

俗共赏的艺术风格的追求以及对社会与大众心理的关注，又显示出戏曲改良的鲜明的时代特征。

曾志忞的上述思考，在几年后兴起的新文化运动中，成为戏曲改良讨论中的热点问题。其中的种种认识，显然还缺乏对中西音乐的深入比较，也没有看到这两种音乐体系在各自的历史发展中所形成的民族与文化特点，以西方音乐的某些标准对中国戏曲重新进行量身定做，也难以全然行得通。但是，曾志忞的一些思考也不乏可取之处，半个世纪后，京戏伴奏乐队中西合璧的交响化尝试，不就体现了他早在学堂乐歌时期的一些主张吗？

从曾志忞的文章也可看出，学堂乐歌后期，人们对中西音乐的比较、对中国传统音乐的批判，越来越集中于音乐形态及其表现本身，反映出对音乐本体问题思考的深化。

1916 年，陈仲子①在《近代中西音乐之比较观》一文中，以进化论为基础，指出了中国音乐"让美于西方"的几大落后之处：一是声音的简单，即中国音乐向来为单声且陈陈相因没有进化，相反，西方音乐自 17 世纪以来和声的发展极为发达；二是节奏的粗略，其主要表现是中国音乐的节奏没有划分与节度的标准，可任意为之，而以五线谱为记写符号的西方音乐对于音的高低、长短、顿挫、抑扬等各种表情，皆能表而出之且极为精确、不差禾黍；三是曲调的陈旧，实是指我国近代以来音乐创作没有新的发展，而西方音乐则是作家辈出、日新月异；四是歌词的鄙俚，认为我国歌辞多系俗伶贱优以讹传讹，或是任由无识之人率尔操刀，相反，西方音乐之歌词，则大抵出于文学大家或著名诗人之手。作者对中国音乐的批判似乎意犹未尽，最后一言蔽之：

> 以上数端，不过就其大略言之耳，其他缺点尚多，更仆难数。

此文在具体的论述中，可见作者对西方音乐理论有着一定程度的了解，比之学堂乐歌早期的一些文论，作者对音乐的认识开始注重与强调音乐的艺术性。此外，陈仲子对学堂乐歌的现有成果也径直提出了批评：

---

① 陈仲子(生卒年不详)，音乐教育家。原名陈蒙，江西赣县人。1913 至 1918 年留学于日本东京音乐学校。学堂乐歌及五四时期常有音乐文论发表。1919 年受聘于北京大学音乐研究会，讲授乐典、和声与箫。1933 年"江西省推行音乐教育委员会"成立时为九位委员之一。著有《音乐教授法》(1926)、《小学音乐科教学法》(1933)等。

曲趣之幼稚，固不待言，即其歌辞，乃亦如村婆絮语，意义毫无，声韵不讲。①

全文虽未有"西乐哉，西乐哉"的大声疾呼，但文中所透露出的对中西音乐的价值评判却依稀可见匪石之影。

除上述曾志忞的有关观点外，梁启超在创造中国新音乐问题上表现出的以西乐为主、中乐为次的主张也值得一提。梁启超认为：

今日欲为中国制乐，似不必全用西谱。若能参酌吾国雅、剧、俚三者而调和取裁之，以成祖国一种固有之乐声，亦快事也。将来所用诸乐，用西谱者十而六七，用国谱者十而三四，夫亦不交病焉矣。但语此者，非于中西诸乐神而明之不能。②

很显然，梁启超主张以西乐为主的思想与沈心工、曾志忞等人的观点相比要温和多了，与五四时期主张以西方音乐为主，融汇中国传统音乐因素以发展中国新音乐的观点是相一致的。

以西乐为主，改造中乐的最终目的是创造中国新音乐。

曾志忞曾说过："欲改良中国社会者，盍特造一种20世纪之新中国歌。"③可见音乐对于改良社会在曾志忞心中有着怎样的重要地位。当然，他所谓20世纪之新中国歌是以当时的学堂乐歌为指代对象的。但论及改造中国音乐，在曾志忞看来，需有一个前提，即只有了解西方音乐及其乐理，"知音乐之为物"④，"乃可言改革音乐，为中国造一新音乐"⑤。这一"新音乐"，既非纯粹西方音乐，更非中国旧乐，而是在"输入文明"后又"制造文明"的产物。正如张静蔚先生所言：是"一种以新的表现形式反映新的思想内容、具有新的风格和新的气质的音乐。这种音乐，就其本质来讲，应当是不同于当时的封建主义旧思想，而能够体现出可以'改良中国社会'，'感动'当时'社会腐败'的新思想的音乐。"曾志忞

① 陈仲子《近代中西音乐之比较观》(1916)，《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》，第260页。

② 梁启超《饮冰室诗话》(1900)，《饮冰室合集》第5卷，第51页。

③ 曾志忞《乐典教科书·自序》，1904年石印本。

④ 曾志忞于1904年出版的《乐典教科书》原著为英国人拜尔，铃木米次郎日译，曾志忞根据日译本译成中文出版，是中国最早出版的西方乐理书籍。因而，我们可以这样理解，曾志忞在《乐典教科书》序言中所谓"知音乐之为物"的"音乐"，其参照项应是指西方音乐。

⑤ 见曾志忞《乐典教科书·自序》。

在西乐初进、旧乐不振的20世纪初敢于畅想未来中国之"新音乐","是一种远见卓识,确属难能可贵。由此更使我们看到,'五四'以后的新音乐,同学堂乐歌间继承与发展的关系。"①因此,创造中国新音乐,就必然不是对旧有传统音乐的因袭或对西方音乐的纯粹模仿,而是在此二者基础上有所新的创造。

曾志忞以西乐为主,改造中乐、创造新音乐的主张,代表了当时多数有志于发展中国音乐的知识分子的共识。1904年,蒋维乔(竹庄)在《论音乐之关系》一文中说:

> 今中国办理学堂,尚在萌芽时代。唱歌一科,多付阙如。实因古乐之既亡,而俗乐尤万非可用于学校也……且音乐感人之深,关系之大,尤非若他种学科,可权用外国成法也。

传统俗乐不可用于学校,权用外国音乐亦非万全之策,同样是呼唤着中国新型音乐的诞生。对于"沪滨教会学堂,唱赞美耶稣歌"的现象,蒋维乔提出了尖锐的批评,认为这样做只能是"养成许多信教之徒,供彼族之驱遣,于祖国无丝毫之益,且有害焉"。他认为:

> 我国学堂之设唱歌,必宜斟酌,非可借用英、美等国之歌,亦非可用日本歌也。
>
> 近日有志教育之士,乃能假径彼国之音调与学器,而编成祖国之歌,此至善之法也。②

文章明确提出"假径"西方之"音调与学器",依据国人之需要而"编成祖国之歌",即学习与借鉴西方音乐及其乐器以创造中国音乐,而不是完全袭用外国歌曲以简单了事。这种思想在当时不啻为先进之声。因此,对于这一时期曾志忞这一代音乐家主张学习西乐、改造中乐、创造新音乐的主张,是不能武断地冠以"全盘西化的信徒"而一概论之的。③

---

① 张静蔚《论学堂乐歌》,《硕士学位论文集·音乐卷》,文化艺术出版社1987年版,第135页。

② 竹庄《论音乐之关系》(1904),《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》,第214页。

③ 有人认为:"西方音乐进入中国,正是在西方文化移入到达制度和观念层面时发生的。其'始作俑者',如沈心工、曾志忞、李叔同诸人,在当时几乎都是由西方模式培养出来,并虔诚信奉全盘西化方能救国的信徒。"(何晓兵《中国音乐落后论的形成背景》,《音乐研究》1993年第2期,第11页。)

## 三、复古与袭西并进

学堂乐歌时期，中乐与西乐、古乐与今乐的矛盾关系皆因中西音乐的激烈碰撞而日益凸显出来，其实质都是中西关系问题。在中西关系的语境里，人们对中西、古今的态度也各有所重。学习西乐思潮中除前述两种主张外，另一值得注意的观点是所谓"复古"与"袭西"并进的思想。

1915年，赵元任创作了中国第一首钢琴曲《和平进行曲》，发表在《科学》杂志1915年1月的创刊号上。该杂志编者在为此曲所写的"附录"中说：

"胡琴、京腔未尝不可歌可泣，然而呼语嘈杂，急促无序，亡国之声，靡靡之音也。""欲救今乐之失，复古袭西当并进。"①

这种尊崇古乐与西乐，贬抑俗乐的思想，看似中西并举，但无论从理论层面还是具体到操作层面上来看，非但难以得到实施，也不是中国音乐发展所应选择的道路。

五四新文化运动时期，各种文化思潮纷呈迭起，音乐上的复古与袭西相并重的思想同样得到发展。这种思想很大一方面也是因为学堂乐歌后期，人们对以乐歌作品为代表的新音乐的检讨而引起。比如，孙时在《音乐与教育》一文中说：

中国近年维新，窃取西方的调子，编为学校唱歌，以为便可借以陶育学子。据我看来，效力是很薄弱。因为选择唱歌的人，无判断音乐的知识，好者不知采取，所采者大半是坏的。即如现下所唱的《孔子歌》或《黄帝歌》，都是外国很卑劣的调子。孔子、黄帝是中国何等的人物，乃杂采外国最卑劣的调子而附丽之，这可真算吾国教育上的大缺点了。

笔者无以得见孙时提及的《孔子歌》等乐歌作品，对其观点不好做出评论，但从其后文可以看出，像《孔子歌》这样的作品在他看来似乎应是以古乐风格来谱写的。他说："我并不是反对新乐，我是反对卑劣的新乐。若有价值的新乐，我是非常赞成。"那么，什么样的新乐才能算是有价值的新乐呢？作者认为：

① 见《和平进行曲·附录》，《科学》1915年创刊号。

现时学校里重要的音乐，当注重修养的，一方面提倡中国的古乐，藉以保存因有的国粹；一方面旁采西方的新乐，藉以吸收国外之文明，融会贯通，编出适当的谱表，由学校传达于家庭，蔓延于社会。久之成为一种风气。①

作者希望能够吸收外来音乐并与中国古乐融会贯通的愿望当然是好的，但从中所透露出的崇雅抑俗的观念却反映了其音乐思想的局限之处，而古乐沦亡的现状也难以使他的理想得以实现。

从上述几种学习西乐的主张来看，清末民初之际，中西音乐的矛盾关系并没有得到较好的处理，这一方面由于国人对西方音乐文化的了解还并不深刻，另一方面也是因为真正创作意义上的新音乐还未出现。关于中西音乐碰撞后国人对音乐的态度，1911 年万绳武在《辨乐》一书中曾不无忧虑地说过这样一句话："非舍己以从人，即食古而不化。"②"舍己从人"与"食古不化"是不同方向的两个极端。毫无疑问，彻底的全盘西化与顽固地持守"国粹"都不利于中国音乐的发展，也不是中国音乐应该选择的道路。当然，尽管学堂乐歌时期音乐上的国粹主义思潮业已初露端倪，但学习西乐思潮却是势头强劲，依然是这一时期的主潮，从上述关于学习西乐的不同主张中，我们可以非常明确地感受到这一点。不过，在中西音乐的碰撞中，"非舍己以从人，即食古而不化"的现象，在五四新文化运动时期依然存在的全盘西化思想与迅速崛起的国粹主义思潮的斗争中，都得到了不同程度的变化与发展，成为此后中国音乐发展道路中日益凸显的矛盾问题。

## 第四节　音乐新思潮的特点及其历史意义

受当时社会思潮与文化思潮的影响，清末民初，音乐启民思潮与学习西乐思潮同时登上了中国音乐历史的舞台，并成为这一时期导引或影响音乐实践的主流思潮。二者相互影响、相互作用，而归根到底，其实质是以新音乐作为启民与救亡的重要工具。学习西乐思潮是以音乐启民

---

① 孙时《音乐与教育》(1919)，《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》，第 297—298 页。

② 万绳武《乐辨》(1911)，《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》，第 235 页。

思潮为诱因并作为这一主张得以实施的必要途径而出现,但在新思想的宣传与乐歌编创的音乐实践中,中国传统旧乐与新的历史条件所不相适应的遭遇,以及人们对西方音乐的进一步接受,使得学习西乐思潮也同时获得了音乐发展的内部动力的推进。这两股音乐思潮所反映出的历史特点及其意义,主要表现在两个方面:一是功利主义音乐价值观的凸显;二是西方音乐在中国的初步启蒙。

## 一、功利主义音乐价值观的凸显

这一时期音乐思潮的一个最根本的特点是对音乐的社会功能的重视与强调,甚至不乏夸大音乐功能的言辞,这在音乐启民思潮当中表现得最为突出。比如,曾志忞认为:

> 音乐者,方今各国外交上不可缺之要具也……欲养成外交官,非练习音乐之技术不可。欲完全外交方法,非于外交地位备用音乐不可。[①]

类似的论述我们在前面已有所了解。这种对音乐社会功能的过度重视与强调,在很大程度上反映了人们是以实用主义或功利主义的音乐价值观来对待音乐,当然,这种音乐价值观的存在是有着现实与历史的双重复杂背景的。

正如马克思所说,"每个原理都有其出现的世纪"[②],功利主义音乐价值观的出现及其强有力的影响,是与清末民初这一特定时期的历史背景分不开的。近代以来中国作为弱国、中国人作为弱民的屈辱形象,迫使觉醒了的仁人志士纷纷探索救亡图存的途径与方法。在学习西方科学文明的强劲社会思潮中,体现西方音乐特点并在日本国民教育中发生重大作用的乐歌,便成为中国人在文化上的重要选择对象。在内忧外患的社会现实下,新式知识分子对音乐在精神教育中之作用的大力鼓吹,便极易对乐歌的社会功能做出热情的期许乃至过高的估价。

此外,功利主义音乐价值观的存在与发展,还有着深层而久远的历史原因,其中最根本的一点在于中国传统音乐思想,特别是儒家礼乐思

---

① 曾志忞《音乐教育论》(1904),《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》,第201页。

② 马克思《政治经济学的形而上学》(1847),《马克思、恩格斯选集》第1卷,人民出版社1972年版,第113页。

想的深刻影响。带有鲜明入世色彩和强调音乐与社会、政治相关的儒家音乐思想，一直是支配整个封建时期音乐文化进程的主流思想与权威话语，所谓“移风易俗，莫善于乐”、“文以载道”、“审音而知政”、“声音之道与政通矣”，无不显示出音乐与社会政治难以剥离的紧密联系。启民思潮之所以会在学堂乐歌中成为最主要的主题内容并得到广泛的宣传，也从一个侧面反映了上述传统音乐观难以割断的生命力。

梁启超曾说过：

> 过渡时代，必有革命，然革命者，当革其精神，非革其形式。①

梁启超所谓“革命”当然是改良主义意义上的“革命”，如果我们把近代中国新音乐的发端——学堂乐歌看做是中国音乐的一场革命的话，那么它在很大程度上做到了“革其形式”而未能从根本上“革其精神”。说它“革其形式”，是因为学堂乐歌的曲调主要是西方音乐语汇及其形式的利用，这一西方化的歌曲形式及其风格是中国传统音乐中所不曾有或很少有的，它与以往的中国音乐有着明显的形式要素上的不同，尽管它也是沿用了中国旧日“倚曲填词”的手法。而且，就学堂乐歌的内容及其音乐风格而言，无论是反映救亡图存思想，还是宣扬科学、民主精神，其中的许多内容都是前所未有和富于“革命性”的，是时代思潮的感性浓缩；许多乐歌所表现出的鲜明的西乐风格以及由此带给时人的新的审美体验，也是中国传统音乐中所不曾有过的。因此，所谓未能从根本上“革其精神”，主要是就学堂乐歌的功利主义音乐观念而言。从前文有关论述不难发现，尽管学堂乐歌的诞生伴随着对传统旧乐及其思想的批判以及对新音乐的呼唤，但是，从人们选择西方音乐以及编创、利用乐歌过程中所表现出的功利主义态度来看，新的音乐形式中同样负载着几千年来绵延不断的功利主义音乐思想。因而，就这一点而言，学堂乐歌时期的音乐功能观并没有多少超拔于历史与现实的新思想。

指出上述问题，并非是对这一时期音乐新思潮之时代价值的否定，而是客观地认识其所具有的思想特征。尽管近代以来乃至20世纪一多半的时间里，历史始终为这一音乐价值观念提供着生存的土壤，并在不同的历史条件或不同思潮与名目下被赋予新的内涵，得到新的阐发，以

---

① 梁启超《饮冰室诗话》(1900)，《饮冰室合集》第5卷，第41页。

强大的力量发挥着它的作用与影响，特别是在特定的历史时期严重束缚了音乐艺术的自由发展，但我们却不能将这种责任推咎于学堂乐歌时期的音乐话语使然。况且，功利主义的音乐价值观念也并非中国独有，特定历史时期任何音乐中都有可能存在这种音乐思想，不能对功利主义音乐价值观加以完全否定，这是必须指出的一点。音乐当然担负不起救国的大任，也无法承载启蒙新民的全部内容，西方音乐也未必尽优于中国传统音乐，但是，在清末民初国家积弱、民族危亡、历史更迭的重要关头，无论是褒西贬中的学习西乐思潮，还是以音乐作为启发民智、塑造新民、救国图存之工具与武器的启民音乐思潮，都具有积极的现实意义并在事实上产生了广泛的影响。在激烈的社会变革中，中国人选择了以西方音乐形态为其主要特点的乐歌作品作为参与和干预社会的工具，就不难说明中国传统旧乐在很大程度上已经不适于发展中的社会需求。近代以来，音乐能够在社会上产生如此广泛而深远的影响，学堂乐歌首当其冲。就这一点而言，清末民初音乐新思潮中的功利主义音乐价值观，有其积极而合理的一面，它的历史作用不容否定。

指出上述问题，也并不意味着中国人不懂得以审美的眼光来看待音乐。面对在形态样式上与中国传统音乐有着极大不同的乐歌作品，时人不可能没有审美体验上的强大冲击，这种审美体验上的新鲜感，也是进一步促使国人选择西方音乐作为表达新思想之载体的重要原因之一，只不过囿于当时的历史条件，人们还不可能将注意力集中到对音乐本身进行美学思考，不断深化音乐认识和强调音乐艺术的主体性的积极努力上。事实上，在多灾多难的历史困境中，在更多的是担负着非音乐的历史重任时，关注音乐美本身与重视音乐主体性的要求是难以符合实际的。

## 二、西方音乐在中国的初步启蒙

清末民初时期，中国人对西方音乐的认同与接受，以及学习西乐思潮的迅速兴起，一方面深刻地反映了特定历史条件下功利主义音乐价值观的重要影响，同时也反映了在西乐东渐的历史背景下，中国传统音乐已远远不能满足人们的精神需要。中国人之所以能够非常容易地接受西方音乐，西方音乐能够在中国落地生根，其中有着多方面的内在依据。

从社会学角度来看，中国人学习并接受西方音乐是近代以来全面学习西方的社会思潮影响下的结果，音乐是作为西方文化之有机组成部分而引入中国并为国人所认同的。此外，还应从音乐形态学与美学的视角来看待这一问题。尽管中国传统音乐与西方音乐在诸多方面，比如调式、织体、曲式、演出形式等方面有着很大的不同，但毕竟二者还有趋同甚至一致的地方，即中西音乐在乐音基数上相同，在听觉习性上有着某种一致性的特点，使得中国人接受西方音乐并非是件困难的事情。[①]同时，西方音乐中那种节奏鲜明、整齐划一，具有振奋精神与向心力的进行曲这一体裁形式，是中国传统音乐中所没有的，像这样的音乐样式以及它所具有的形式美感，就不能不对中国人产生审美上的新鲜与愉悦，有了新鲜感就有进一步的审美需求与美感上的认同。因而，中国人为什么会选择西方音乐而非中国传统音乐或其他音乐作为启蒙新民与宣传救亡思想的武器，同样有着音乐形式的适合与否以及由此带来的审美需求等内在原因。

因此，这一时期的学习西乐思潮，可以视为中国人在西方音乐上的一次初步启蒙。一种异文化如果试图在他民族中被接受并根深蒂固地生存下来，最为有效的手段莫过于制度化的学校教育。我们在前文介绍学堂乐歌的编创时曾指出，这一时期西方音乐的基本知识开始较为全面地传入中国。从学堂乐歌开始，西方音乐从此在近现代中国的学校音乐教育中贯彻下来，学校教育也就成为西方音乐在中国扎根与发展的最为重要的推动力与保障。但就学堂乐歌时期而言，西方音乐在中国的启蒙，还主要停留在西方音乐知识的启蒙而非西方音乐精神启蒙的层面上。尊重艺术规律与音乐的主体性，强调音乐家的艺术个性与音乐作品

---

① 有学者认为："抛开西方音乐文化在中国广泛传播中政治的、经济的、历史的原因不谈，仅就音乐形态来说，这两大音乐文化体系有一个基本的共同点，这也是派生一切相似的、不相似的形态的基点——乐音的基数相同。音体系在漫长历史的塑造精炼、汰除筛选中，中国于西周时期，西方于稍晚的毕达哥拉斯时代，都选择了十二律为一个八度中的乐音基数。"进一步来看，"当一种外来音乐文化在乐音材料方面与土生土长的音体系基本一致，人们可以不凭借物质手段的辅助，脱口而出唱准这种外来曲调，换句话说，这种曲调构成背后的音阶结构与本民族固有的传统音阶结构和与之相应养成的听觉习性一致时，那么这种同型异质的音乐文化就容易被吸收、被接受、被消化。"因而，"中国人之所以能够于本世纪迅速地吸收融合西方音乐文化，除了各种历史原因外，生理的听觉习性和心理听觉感受上没有障碍，不能不视为基本的原因之一。"（张振涛《乐音材料的相同性与听觉习性的相通性》，《黄钟》1991 年第 1 期，第 56 页。）

丰富的审美内涵的近代西方音乐精神，并没有得到中国人的广泛关注，或者说，当时的社会现实也没有给中国人提供这样一个更为深层地接受西方音乐文化的历史条件。在音乐精神上接受西方音乐的启蒙，则是五四运动以后随着政治、科学、文化、学术等领域内启蒙话语的兴起，以及萧友梅、青主、黄自等留学欧美的专业音乐家回国之后的事情了。

清末民初兴起的学习西乐思潮，对此后中国音乐的发展产生了深刻的影响，它不但成为贯穿中国 20 世纪上半叶最有影响力的音乐主潮，在 20 世纪下半叶中国音乐的发展中也一直没有停止，即便在视整个西方资本主义文化为粪土的“文革”时期，也没有完全消失过。音乐上的中西关系问题也因而成为纵贯整个 20 世纪中国音乐文化发展中的一对挥之不去、无法回避的主要矛盾之一。但是，必须指出的是，全盘西化的音乐思想在学习西乐思潮中并不占据主要地位。继匪石之后，30 年代再次出现的个别全盘西化言论，其特点也主要是将全盘西化视为中国音乐发展中的阶段性策略，而非中国音乐发展的最终目的。但是，鉴于全盘西化倾向的音乐思想对本已发展滞缓的中国传统音乐具有极大的“杀伤力”，其负面作用不可忽视，因而应给予批判地对待。

总之，清末民初音乐新思潮以及学堂乐歌的诞生，掀开了近代中国音乐历史崭新的一页。它从对旧世纪与传统音乐文化的否定中走来，迎来了新世纪中国音乐发展的新的历史阶段。张静蔚先生曾对五四之前近代中国音乐思潮的发生与影响，给予了重要的评价：“五四以后成长的音乐家，几乎无不经过近代音乐思想的熏陶；五四以后的音乐生活，无不受近代音乐生活的影响；而五四以后资产阶级音乐思想的成熟，恰是近代音乐思潮的当然继承者。”而且，五四之前的音乐思潮，“在五四以后的音乐思潮中，几乎全部循环一遍”①。笔者赞同这样的见解。清末民初时期的音乐思潮不仅深刻地影响了五四期间音乐思潮的进一步发展与嬗变，对整个 20 世纪中国音乐的发展历程也产生了重要而深远的影响。

① 张静蔚《近代中国音乐思潮》，《音乐研究》1985 年第 4 期，第 92 页。

# 第二章
# 20年代的音乐美育思潮

“美育，亦称‘审美教育’、‘美感教育’。通过艺术等审美方式，来达到提高和教育人的目的，特别是提高对于美的欣赏力与创造力。”① 从对“美育”一词的解释可以看出，美育主要是指通过艺术欣赏而达到培养与提高审美鉴赏力的一种普及性教育，而非指专门的职业艺术教育。蔡元培在为商务印书馆1930年版的《教育大辞书》撰写的“美育”词条中，也对美育作了这样的界定：“美育者，应用美学之理论于教育，以陶养感情为目的者也。”② 因此，所谓“美育”，既不是指美学理论的教育亦非专门的艺术职业教育，而是普通意义上的以“美”为激发物的审美教育、情感教育。

作为最为生动而直指人的情感世界的一门艺术——音乐，是美育活动中重要的实施手段之一，因此，音乐美育也就成为美育的重要组成部分。借鉴上述关于美育的界定，我们可把“音乐美育”做如下判断：“音乐美育是通过音乐审美达到提高和教育人，特别是提高人对于音乐美的欣赏力与创造力的一种活动。”

清末民初以来，随着新式学校教育的发展，美育思想也在逐渐的萌生当中，这一思想在五四新文化运动的洗礼之后，随着文化、艺术教育的发展而不断壮大，终于成为20世纪20年代有着广泛影响的新兴教育思潮。与美育思潮相伴生的音乐美育思潮，则在20年代的音乐发展中产生了极为重要的影响，为音乐文化在20年代的新发展发挥了积极而有

---

① 《辞海》，上海辞书出版社1989年版(缩印本)，第2158页。

② 蔡元培《美育》(1930)，俞玉滋、张援编《中国近现代美育论文选(1840—1949)》，上海教育出版社1999年版，第207页。

力的推动作用。因此,对于这一思潮的发生、发展及其影响,我们有必要进行一番详细的考察与研究。鉴于音乐美育思想的提出始终与美育思想结合在一起,作为美育思潮之重要组成部分的音乐美育思潮,它的发展与美育思潮的运动过程紧密相关。因此,我们须将音乐美育思潮与美育思潮同时加以考察与叙述,这样也有助于我们更好地理解音乐美育思潮的内容实质及其特点。

## 第一节　美育与音乐美育思潮的形成与发展

美育学说在西方最早始于德国美学家席勒《审美教育书简》的发表。《审美教育书简》包括 27 封书信,写于 1793 至 1794 年间。渴望自由、追求理性王国的席勒,对法国大革命中的残酷斗争以及雅各宾派的恐怖专政,充满失望。在他看来,他所生活的时代"实际上是在两条歧路上彷徨,一方面沦为粗野,另一方面沦为疲软和乖戾"。席勒看到了时代的弊病,但是他并没有选择以政治、经济的改革作为改变社会现状的对策,而是试图从人性和人心的改善入手,从而达到改良社会的目的。这其中最为重要的手段是"美"的作用。他说:

> "我们的时代应通过美从这双重的混乱中恢复原状","发达的美感能够移风易俗,对此好像无须再重新证明。"①

以这种方式根除社会弊端显然是难以实现的,但是席勒的美育学说,对于促进德国文化艺术的发展、美学的研究,以及社会审美趣味的提升,的确起到了积极的作用。五四时期发生在中国的美育思潮及其影响,与席勒时代存在着一定的相似性。在后文的论述中,我们可以明确感受到这一点。

席勒的《审美教育书简》在五四时期开始为一些中国知识分子所了解,不少论述美育的文章都提到了席勒和他的美育思想。比如:"关于美育的言论或著述……有之,当自百年前的许勒(Schiller)始。他曾经写了许多关于'人类美育'(The Aesthetic Education of Man)的书信,讨

---

① 席勒《审美教育书简·第十封信》,冯至、范大灿译,《外国美学》第 1 辑,商务印书馆 1985 年版,第 288 页。

论这个问题。”[1]此外，对席勒深有影响的康德的美学思想也进入了一些知识分子的视野。比如，1920年吴梦非[2]在《美育是什么》一文中就大致介绍了康德的《判断力批判》等美学、哲学著作。考察“五四”前后有关美育的文论可以发现，席勒的美育学说与康德的美学思想对国内的美育思想产生了极大的影响。

## 一、美育与音乐美育思潮的初步形成

“美育”一词在中国的出现，目前所见最早是由王国维[3]提出。王国维是我国近代较早从新式教育的角度深入论述教育问题的学者。1903年，在《论教育之宗旨》一文中，王国维提出了教育旨在培养“完全之人物”的理想：“教育之宗旨何在？在使人为完全之人物而已。何谓完全之人物？谓人之能力无不发达且调和是也。”他把人的能力分为内、外两部分，外即身体之能力，内指精神之能力。在他看来，完全之人物须具备将内、外两种能力加以调和并发达之的能力。精神能力又分为三部分，即“知力”、“感情”和“意志”，此三者所对应的是真、善、美的理想，因而，完全之人物又必须具备这三种理想的养成，而实现它的途径便是教育。于是，教育又可分为三部分，即“智育、德育（即意育）、美育（即情育）是也”。从王国维所论述的这“三育”来看，其哲学基础来自德国哲学家康德关于人之心理结构的“知”、“情”、“意”的三分法。在王国维关于美育的具体论述中，又可清楚地看到康德所谓美是“无目的的合目的性”和“审美无

---

① 黄公觉《嘉木氏（Garmo）之美育论》（1922），《中国近现代美育论文选（1840—1949）》，第130页。

② 吴梦非（1893—1979），原名翼荣，浙江东阳人。早年曾就读于浙江两级师范学校的“初级师范科”和“图画手工专科”，受教于李叔同。1915、1916年先后任上海城东女校、浙江省第二师范学校等校音乐、绘画教师。1916年6月与刘质平、丰子恺自费创办“上海专科师范学校”（后改名扩大为“上海艺术师范大学”、“上海艺术大学”）。1919年秋与丰子恺等发起成立“中华美育会”，次年创办会刊《美育》杂志。1926年至30年代，先后于多所中学及上海美专等校担任音乐、图画教师。1949年后，先后于杭州文德中学、上海音乐学院工作。其音乐著述及歌曲编写集中于20至30年代，主要有《和声学大纲》、《中学新歌曲》、《初中乐理教本》、《初中唱歌教本》、《风琴弹奏法》及大量文章。

③ 王国维（1877—1927），字静安，号观堂，浙江海宁人。近代著名学者，于戏曲史、古文字学等领域有着重要影响。生平著作有《宋元戏曲考》、《人间词话》等六十余种。

功利说"①的影响：

德育与智育之必要，人人知之，至于美育有不得不一言者。盖人心之动，无不束缚于一己之利害；独美之为物，使人忘一己之利害而入高尚纯洁之域，此最纯粹之快乐也。孔子言志，独与曾点；又谓"兴于诗"，"成于乐"。希腊古代之以音乐为普通学之一科，及近世希痕林、希尔列尔等之重美育学，实非偶然也。②

最后，王国维将完全之人物的培养最终归纳为"体育"与"心育"两个方面，后者则具体包括上述智育、德育、美育三者。因此，王国维不但是"我国近现代第一位提出四育并举的主张的教育家，同时也是第一个提出美育应成为教育内容的重要组成部分的教育家"③。

继《论教育之宗旨》一文后，王国维在1904年和1907年又先后发表了《孔子之美育主义》和《霍恩氏之美育说》两文，再次指出了美育的重要性，同时强调了音乐在美育中的重要作用，可以看作是近代音乐美育思想的初步提出。

在《孔子之美育主义》一文中，王国维认为人生的痛苦与罪恶皆"归于一己之利害而已"，而"美之为物，不关于吾人之利害者也"，人与外物无利害之关系，"但视为纯粹之外物"，"此境界唯观美时有之"。此文同样可见康德、席勒乃至叔本华等人美学与美育思想对他的极大影响，同

① 康德(Immanuel Kant，1724—1804)，德国哲学家。主要著作有《纯粹理性批判》、《实践理性批判》和《判断力批判》等，其中《批判力批判》是其最重要的美学著作。康德认为："对于美的欣赏的愉快是唯一无利害关系的和自由的愉快，因为既没有官能方面的利害感，也没有理性方面的利害感来强迫我们去赞许。"因此，康德为"美"下了这样一个定义："美是无一切利害关系的愉快的对象。"康德认为美有两种，即"自由美"和"附庸美"。前者是"不以对象的概念为前提"，而是"单纯依形式而判断"，因而是"为自身而存在的美"；后者是"作为附属于一个概念的有条件的美"，是"归于那些隶属一个特殊目的的概念之下的对象"，因而是"附庸的美"。前者是"纯粹的"，后者是"应用"的。但康德认为，美的理想是附庸美而非纯粹美。因为，"美，若果要给它找得一个理想，就必须不是空洞的，而是被一个具有客观合目的性的概念固定下来的美"。实际上，理想的美就与道德联系起来。康德在《判断力批判》(下卷)"目的论判断力的批判"中，对此有进一步详细的论述。(参见康德《判断力批判》上卷[1790]，宗白华译，商务印书馆1964年版，第46－71页。)康德的美学思想在五四时期的中国已为一些知识先进所了解，并在美育思潮中被加以运用。

② 王国维《论教育之宗旨》(1903)，《中国近现代美育论文选(1840—1949)》，第11页。

③ 伍雍谊主编《中国近现代学校音乐教育(1840—1949)》，上海教育出版社1999年版，第36页。

时他也从西方美育思想的角度来思考中国古代教育问题。他说：

今转而观我孔子之学说，其审美学上之理论虽不可得而知，然其教人也，则始于美育，终于美育。①

孔子有"兴于诗，立于礼，成于乐"的教育观点，这或许是王国维得出上述孔子教育的实质是"始于美育，终于美育"结论的根据。王国维认为，欲达于孔子所谓"安而行之"以及席勒所谓"乐于守道德之法则"的理想，"舍美育无由矣"。因而，此篇文章的真正用意在于提倡美育。对国内于美育一事的无知，他深感痛切：

我中国非美术之国也！……美之为物，为世人所不顾久矣！……故备举孔子美育之说，且诠其所以然之理。世之言教育者，可以观焉。

举孔子教育思想论述美育问题，体现了王国维试图以外来文化、教育学说阐释中国古代教育特点的努力，同时也是以中国古代教育力证中国自古已有美育之举，而今却不为人重的现实状况，表现出期盼美育能为世人所重视的迫切心情。

在《霍恩氏之美育说》一文中，王国维提到了音乐在实施美育中的地位：

学校于美育一事……如唱歌，如玩奏乐器，皆宜加意肄习。②

他的最终目的，同样还是在于提请国人对美育的了解与重视：

窃愿今世学者知美育之重要，而相与从事研究。

体现王国维美育思想且专谈音乐的文章，是他于1907年发表的《论小学校唱歌科之材料》一文。在这篇文章中，王国维指出，学校音乐教育中的唱歌课，其主要意义在于"调和感情"、"陶冶意志"和"练习聪明官及发声器"。而在这三者当中，调和感情与练习聪明官及发声器"为唱歌科自己之事业"，陶冶意志一项则是修身科与唱歌科共同的目的。所以，唱歌科的目的，应以调和感情为重。即便是以唱歌科补助修身科，其歌曲也只在于形式而不在于以歌词体现出的内容。王国维认为：

---

① 王国维《孔子之美育主义》(1904)，《中国近现代美育论文选(1840—1949)》，第15页。

② 王国维《霍恩氏之美育说》(1907)，《中国近现代美育论文选(1840—1949)》，第21—22页。

虽有声无词之音乐，自有陶冶品性，使之高尚和平之力，故不必用修身科之材料为唱歌科之材料也。故选择歌词之标准，宁从前者而不从后者。若徒以干燥拙劣之辞，述道德上之教训，恐第二目的未达，而已失其第一目的矣。欲达第一目的，则于声音之美外，自当益以歌词之美。……循此标准，则唱歌科庶不致为修身科之奴隶，而得保其独立之位置欤。①

王国维的此番论述，可谓学堂乐歌时期最具美学意识、强调音乐之美育作用的少见之作，与多数乐歌作者、理论家强调音乐的教化作用的观点形成鲜明对比。他不仅强调了音乐在美育当中的重要作用，指出了学校唱歌根本在于音乐审美，在于对曲调与歌词之美的感受，还进一步提出了音乐美育的实施与方法，特别指出了不能将美育作为德育的附庸，美育有其独立的地位与意义。这一论断在清末新式学校教育正在起步、新音乐在学堂乐歌中刚刚萌芽之际，不啻为言人所未言、言人所不言的新思想、新观念。因而，我们可以这样说，音乐美育思想在近代中国的发端当首推王国维。

目前所见，学堂乐歌时期的音乐家，只有沈心工于1904年在《小学唱歌教授法》一书中提及“美育”一词：

说明理论，以冀小儿之通俗者，智育之事也；唤小儿之美情，而敏锐其感受性者，美育之事也。②

大意谓智育的作用在于使儿童明通事理，美育的作用在于唤起儿童美感、敏于感性体验。但沈心工并未就美育问题展开论述。

另外值得注意的是，作为学堂乐歌时期重要作家的李叔同虽然没有提出美育之说，但却认为音乐具有“琢磨道德，促社会之健全；陶冶性情，感精神之粹美”的社会作用，发出了“声音之道，感人深矣”的慨叹。③由此可见，李叔同在与同时期其他乐歌作家一样注重音乐的社会教育功能的同时，也强调了音乐的情感审美功能，他的《送别》、《春游》等抒情性乐

① 王国维《论小学校唱歌科之材料》(1907)，张静蔚编《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》，人民音乐出版社1998年版，第229—230页。

② 见《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》，第219页。

③ 李叔同《音乐小杂志·序》，《音乐小杂志》1906年创刊号。

歌即是重视音乐审美功能的体现。[①]因此,我们可以这样认为,李叔同是学堂乐歌期间较早自觉实践音乐美育精神的乐歌作家。

综上所述,音乐美育思想的滥觞始于20世纪初年的学堂乐歌早期,或者说美育思想甫一出现即与音乐教育紧密相关。翻阅这一时期有关音乐与教育的相关文论可以发现,“美感”、“审美”等概念开始时有出现。音乐美育意识的觉醒与人们对音乐美本身的体验有关,反过来讲,对音乐美的关注也离不开美育思想的鼓吹。但在学堂乐歌的早期,注重音乐美育的文论实为凤毛麟角,音乐美育思想更非这一时期有影响的思潮。美育思想逐渐引起人们的重视,始于民国成立后蔡元培对美育的大力提倡。

民国肇造,作为教育总长的蔡元培发表了《对于教育方针之意见》一文。文章提出了教育的五个方面的内容,即“军国民教育”、“实利主义教育”、“公民道德教育”、“世界观教育”和“美感教育”。其中,关于“美感教育”,蔡元培认为它是“由现象界而引以到达于实体世界之观念”的“津梁”,“教育家欲由现象世界而引以到达于实体世界之观念,不可不用美感之教育”。蔡元培所谓“现象界”即现实世界,指世界或事物的表象;“实体界”则是不可名之的世界或事物的本质,属于本体论的范畴。他认为此二者正如一个东西的两面,是不可分割、互为表里的,人可以由现象界达于实体界,比如宗教就是实体界的象征。由现象界达于实体界的桥梁则是教育,尤其是与现象界没有利害冲突的美感体验,在蔡元培看来是由现象界到达实体界的最佳体现。因此,他认为教育家如欲引申出由现象界到达实体界的观念,就不可不用美感教育。这里面涉及到了哲学上的现象与本质、美学中的现实与艺术及审美体验等诸多问题。总之,蔡元培以其富于学术性的表述强调了美育对于教育与人生的重要意义。他以中国古代礼乐思想为例,指出“礼为德育,而乐为美育”。这与前述

---

① 戴嘉枋先生认为:“相比本世纪初众多从事学堂乐歌创作的爱国志士,过多地仅是视其为教育民众、激励他们爱国热情和启蒙科学知识的手段来说,李叔同显然是将乐歌创作看做是他个体创造意识和情怀意绪流露宣泄的载体,”“唯因在音乐观上对于审美功能的追求,使他的许多歌曲在艺术水平上超过了他的同时代人。并由于他的乐歌创作富有个体创造意识,使得他的歌曲创作实践上具有鲜明的个人特色和突出的艺术价值,从而使他的许多乐歌作品在历时近一个世纪中,始终盛传不衰。”(戴嘉枋《李叔同——弘一法师的音乐观及其学堂乐歌创作》,《中国音乐》2002年第1期,第2、4页。)

王国维关于孔子美育学说的论述是相一致的。联系现实，蔡元培明确指出："唱歌，美育也。"①

从本质上讲，中国古代乐教思想及其实践，是为政治统治而服务的，"乐"实际上是作为"礼"的附庸而存在，所谓"非礼勿视，非礼勿听"，"作乐崇德"是也。因而，中国古代乐教思想与近代西方美育思想在内容实质上有着极大的不同。蔡元培不会不明白二者之间的区别，但他将二者相提并论，实质上是为了推进美育而对中国古代乐教所做出的新的解释。在这篇文章中，蔡元培不仅"五育并举"，高度强调美育的重要性，同时一再提及音乐在美育中的地位，而且还明确提出了"美育主义"的概念："世界观、美育主义二者，为超轶政治之教育。"②"主义"者，当是指某种特定的思想、学说，是对客观世界、现实生活以及学术问题等所持有的系统的理论和主张。蔡元培在其最早论述美育的文章中提出"美育主义"概念，并从此不断以文章、演说、支持艺术活动等方式不遗余力地提倡美育，可见他一直是将美育视为教育实施中具有原则性、宗旨性、系统性的一种"主义"。

作为临时政府的教育总长，蔡元培通过他参与新政权的建设将美育纳入到了新的教育方针中。1912 年 9 月，教育部公布的《教育宗旨》中规定了新教育的宗旨是："注重道德教育，以实利教育、军国民教育辅之，更以美感教育完成其道德。"③1914 年 8 月，教育部公布的《饬教科书编纂纲要审查会提出修身国文教育乐歌等科应行采用方针文》在论及"乐歌科采取方针"时规定：

以陶冶性灵、激励志气为主，凡中国词曲之近于柔靡者，一律禁止谱入乐歌，以杜微渐。④

1914 年 12 月颁布的《教育部整理教育方案草案》中，在涉及"学艺的社会教育"一则时规定：

以增高审美思想为主，如设美术馆、美术展览会、改良文艺音乐演剧

---

① 蔡元培《对于教育方针之意见》(1912)，《中国近现代美育论文选(1840—1949)》，第 28 页。

② 同上著，第 27 页。

③ 章咸、张援编，宋恩荣审订《中国近现代艺术教育法规汇编(1840—1949)》，教育科学出版社 1997 年版，第 10 页。

④ 见《中国近现代艺术教育法规汇编(1840—1949)》，第 11 页。

等属之……音乐演剧则宜设会研究，先禁绝其坏乱风俗之旧说部及歌曲，然后进求新事物之输入。①

从上述对美育的定位以及某些具体规定可以看出，美育是与道德教育联系在一起的，是完善道德教育的一种必不可少的手段。因而，美育的作用很大一方面在于"寓德于美"，就音乐美育而言，则是"寓德于乐"。从严格意义上讲，美育属美学范畴，德育属伦理学范畴，二者不可混淆，但近代中国音乐美育思想恰恰是与德育紧密相关、互有联系的。其中既体现出席勒美育学说中试图以审美教育干预社会、提升社会风气的思想特点，又可看出中国古代教育思想中乐以修身养性、以乐教完成德育的文化传统的影响。

美育思潮的逐渐形成与五四新文化运动的发展有着密切的联系，美育思想也是这一时期新文化、新思想的重要组成部分。1917 年，蔡元培在《新青年》杂志发表了具有深远影响的《以美育代宗教说》一文。蔡元培认为，宗教之原始，不外乎因人的精神作用而构成，而人的精神上的作用，一般可以分为三种：一为知识；二为意志；三为感情。早期的宗教，便是集这三种精神作用而为之。但是，蔡元培又指出，宗教同时也存在着很大的弊端，这种弊端就是宗教对人的精神作用"皆激刺感情之作用为之也"。他进一步论述了近代以来随着科学的日渐发达，人的上述三种精神作用已开始脱离宗教。因此，蔡元培提出：

鉴激刺感情之弊，而专尚陶养感情之术，则莫如舍宗教而易以纯粹之美育。纯粹之美育，所以陶养吾人之感情，使有高尚纯洁之习惯，而使人我之见、利己损人之思念，以渐消沮者也。②

以美育的"陶养感情"替代宗教的"激刺感情"，鲜明体现了新文化运动中对科学精神的提倡。《以美育代宗教说》的发表，标志着中国知识界、教育界对教育以及美育的认识达到了一个新的高度，是新文化运动早期科学精神与理性主义开始崛起的鲜明反映。美育思想从此不仅是学校教育中的重要组成部分，同时也成为社会教育中渐入人心的新观念、新风尚，并最终在五四新文化运动中蔚然成潮，对20世纪二三十年

① 见《中国近现代艺术教育法规汇编(1840—1949)》，第 13 页。

② 蔡元培《以美育代宗教说》(1917)，《中国近现代美育论文选(1840—1949)》，第 42—43 页。

代的艺术教育，包括音乐教育与新音乐文化的发展产生了积极的推动作用。

## 二、美育与音乐美育思潮的进一步发展

美育思想以及寓于其中的音乐美育思想，自 20 世纪初年初露端倪，再到民国肇造后蔡元培的热情提倡，终于引起了社会的关注。但是，美育与音乐美育思潮的最终形成，则是五四新文化运动的推动使然。正如吴梦非在描述美育思潮的形成过程时所言：

我国从维新以来，差不多有四五十年了。教育界里面更动的亦不少。什么道德教育呀、实用教育呀、人格教育呀、职业教育呀……都有人在那里提倡的提倡，鼓吹的鼓吹，只有对于"美育"这件事，大家都是冷冷清清，看得没什么要紧。到了中华民国初年，教育部虽然定一条教育宗旨说："……更以美感教育完成其道德"，但是一般主持教育的和施行这种美感教育的，除了少数人以外，依旧在那里捕风捉影地过日子，并没有彻底的了解，亦没有彻底的主张。去年经过了五四学潮的一番大举动，才有一点儿觉悟起来，什么解放咧、改造咧、新道德咧、新教育咧……你倡我和，气象却是很好。所以"美育"这个问题，因为时势的要求，亦有许多人来注意它。①

的确，王国维于 20 世纪初年关于美育思想的提出并没有引起社会的关注，更遑论有何影响，直到蔡元培于民国后特别是五四时期对美育的极力提倡与鼓吹，美育思想才日渐引起社会与教育界的重视。

20 年代末，舒新城② 在《美感教育思想》一文中对美育思潮的形成也有如吴梦非式的评价：

社会上对于美育的观感在五四以前虽无特别的赞赏，但亦无人反对。五四而后则已蔚为一种思潮。③

舒新城甚至认为，民国成立十余年来，美育在整个教育上的影响并

---

① 吴梦非《美育是什么?》(1920)，《中国近现代美育论文选(1840—1949)》，第 50 页。

② 舒新城(1893—1960)，湖南溆浦人。出版家、辞书编纂家。1930 年以及解放后曾历任主持《辞海》编纂工作。编著有《音乐概论》(1933)、《中国近代教育史料》等。

③ 舒新城《美感教育思想》(1929)，《中国近现代美育论文选(1840—1949)》，第 198 页。

不亚于其他各种教育思想，甚或过之。他还就美育思想之所以在民国成立后，尤其是“五四”后得以迅速传播，并在教育界被广为接受的情形提出了自己的分析。他认为，清末的新式教育改革，其根本动机在于变法图强，因而，清末的教育思想，均不能超越现实世界的藩篱。民国初年蔡元培对于美育的提倡，竟然产生了极大的影响，在他看来主要有三方面的原因：其一是“美育本身的功能”。美育思想对于审美中无人我、超利害为旨归的价值宣扬，与清末以来军国民主义相比不易于引起争端，因而“十余年来，此种思想能不断地顺利进行”。其二是政治的帮助。民国肇造蔡元培即身居教育总长之职，其关于美育思想的实施便具有了政治力量上的影响，所以美育思想不但“在普通教育中”得以“实现一部分”，1927 年蔡元培任大学院长后“更特设美术院音乐院以实现其主张”。第三个方面的原因，即“时代思潮的激荡”，也就是上面提到的五四新文化运动的推动，这是美育思想之所以蔚然成潮、终有社会影响的主要原因。正是在这样的背景下，舒新城认为：

> 美的教育一经提倡便沛然盈溢于一般教育者之脑中，而普及于一般社会。倘若没有五四运动作背景……（美育）决不会蔓衍得如此之快。①

舒新城的总结是与美育思潮的形成过程相符合的。学堂乐歌时期美育思想的涓涓细流，在五四新文化运动之后，终于变成了一股颇有声势的浪潮。美育思想以及寓于其中的音乐美育思想，为世纪初叶的启民思潮注入了新的思想内容，美育与音乐美育思潮的形成，又反映了新文化运动中思想启蒙的进一步深入。

美育与音乐美育思潮在“五四”后的发展，主要表现在以下两个重要方面。

**（一）对美育与音乐美育思想的大力宣传**

“五四”后，一些新的文化、教育团体与报刊杂志的成立与出版，进一步推进了美育思潮的广布。

五四时期为美育及音乐美育思潮的扩大起到积极宣传作用的文化艺术社团，首先应提到的是上海“中华美育会”的活动。上海中华美育会由吴梦非、丰子恺等于 1919 年发起成立，并于 1920 年 4 月至 1922 年 4

① 同上著，第 199 页。

月出版发行会刊《美育》杂志。中华美育会的宗旨在其“本志宣言”中表达得非常清楚：

我国人最缺乏的就是“美的思想”，所以对“艺术”的观念，也非常的薄弱。现在因为新文化运动的呼声，一天高似一天，所以这个“艺术”问题，亦慢慢儿有人来研究他，并且也有人来解决他了。我们美育界的同志，就想趁这个时机，用“艺术教育”来建设一个“新人生观”，并且想救济一般烦闷的青年，改革主智的教育，还要希望用美来代替神秘主义的宗教。我们美育界的同志，公认“美”是人生一种究竟的目的，“美育”是新时代必须尽力去做的一件事，所以会集全国的同志，创设一个中华美育会。①

可见，提倡美育与促进美育是该会的基本目的，它的成立反映了五四新文化运动为美育思潮的发展提供了巨大的推动力。该会在全国的会员达数百人，其中大都是中小学的音乐与美术教员。为了实现其推广美育的宗旨，该会曾以利用暑假举办图画、音乐讲习会的方式开展艺术教育活动。比如，在中华美育会第一次夏季图画音乐讲习会的简章中就明确提到其宗旨在于：“利用夏假鼓吹美育，期于短时间内传播图画、音乐之知识技能。”② 此外，该会会刊《美育》杂志共出刊七期，其中发表了大量有关美育与音乐、美术的文章，对美育以及音乐美育起到了积极的推动作用。

与《美育》杂志一样对美育思潮的形成起到巨大舆论作用的刊物，值得一提的还有 1909 年上海商务印书馆创办、“五四”后由李石岑③ 主编、在我国近代影响最大、历史最长的教育类刊物《教育杂志》。该杂志从 20 年代开始注重于美育思想的大力宣传与推广，发表了大量有关美育包括音乐美育的文章。该刊在“本志宣言”中称：

美育与体育，世界各国竞相提倡，而我国仍觉寂然，本志就改造环境

---

① 见《美育》1920 年创刊号。

② 孙继南编著《中国近现代(1840—2000)音乐教育史纪年》(增订本)，山东教育出版社 2004 年版，第 364 页。

③ 李石岑(1892—1934)，湖南醴陵人，哲学家。早年留学日本，1919 年回国后任商务印书馆编辑，参加新文化运动，大力介绍西方哲学思想。早期笃信柏格森的生命哲学，后期推崇“新唯物论”(辩证唯物主义)。著有《人生哲学》、《中国哲学十讲》、《哲学概论》等。

与增进体质之点，愿极力提倡美育与体育；更就精神生活之向上发展，愿极力宣扬美育与体育，美体二育具备，斯德智二育伏其中矣。①

宣言中提倡美育的积极态度显而易见，而且将美育与体育并举，认为德育与智育是包含在美育与体育之中的。对此，舒新城在论及李石岑与《教育杂志》对于美育的贡献时曾解释说："宣言中虽曾以体育与美育并举，但系因人太不注重体育而然，据他的解释，体育亦伏于美育之中。"②"本志宣言"盖由李石岑所书，在和"本志宣言"发表于同一期的《美育之原理》一文中，李石岑认为："至于体育，则本属美育之范围。"③美育实际上涵盖了一切教育的基本内容。总之，李石岑和他主编的《教育杂志》，为"五四"后美育思想的传播与发展做出了不可小视的贡献，同时也对音乐美育思潮的形成与发展产生了积极的影响。对此，舒新城曾评价道："自经李石岑在《教育杂志》上提倡以后，美育思想遂普及于一般教育界，""倘若没有五四运动作背景，《教育杂志》之倡导，纵不如蔡氏在民国八年以前所得的结果，也决不会蔓衍得如此之快。"④从 20 年代《教育杂志》发表的大量有关美育的文章来看，舒新城的评价是非常客观的。

除上述《美育》、《教育杂志》等刊物外，五四时期的许多书报杂志、学者文集等都有相当数量关于美育思想的介绍与宣传，此处不再详述。

此外，一些旨在推进教育发展的教育社团组织，也为美育思想的宣传、美育的实施起到了具有实践性的推动作用。其中，1921 年 12 月，由蔡元培、黄炎培、陶行知等全国教育界知名人士发起成立的"中华教育改进社"即是一例。"改进社"是一个旨在推进教育发展的民间教育社团组织，自 1922 年至 1925 年共召开四届年会，每届年会都设"美育组"，每次年会都有关于美育的提案若干，但主要集中在对美术的提倡。比如 1922 年的《欲求美育普及宜设美术院案》、1925 年的《举办全国美术展览会案》等。不过，该社团下设的"国民音乐组"在前三次年会上都有关于改良旧乐以及发展学校音乐教育的议案提出。比如 1922 年第一届年会中通过的《提倡国民音乐教育应以世界能通行者为限》、《建议各高等师

---

① 见《教育杂志》1922 年第 14 卷第 1 号，第 2 页。

② 舒新城《美感教育思想》，《中国近现代美育论文选(1840—1949)》，第 189 页。

③ 李石岑《美育之原理》(1922)，《中国近现代美育论文选(1840—1949)》，第 107 页。

④ 舒新城《美感教育思想》，《中国近现代美育论文选(1840—1949)》，第 199 页。

范学校添设唱歌教员养成科》，以及1924年第三届年会上通过的《改进中等学校音乐课程案》、《呈请教育部速筹设立音乐专门学校案》等决议案。[①]应该说，这些议案的提出与音乐美育思潮的形成与影响有着很大的关系。

从舆论宣传的个人力量上来看，五四以后，对音乐美育极为关注并多有论述的还应提到积极提倡美育的蔡元培先生。

五四运动爆发后，蔡元培即撰文说："我很望致力于文化运动诸君，不要忘了美育"[②]，体现了蔡元培重视美育、关注美育的一贯态度。在蔡元培看来，无论中国还是西方，音乐都被认为是美育实施的最重要的手段，音乐教育本质上就是音乐美育。这一思想早在1912年《对于新教育之意见》一文中即有明确的表述，直至30年代，蔡元培依然强调：

"吾国古代教育，用礼、乐、射、御、书、数之六艺。乐为纯粹美育。""在西洋……音乐、文艺，纯粹美育。"[③]

"在古代说音乐的，说文学的，说书画的，都说它们有陶冶性情的作用，就是美育的意义。"[④]

蔡元培把中国古已有之的陶冶性情之说与西方的美育理论结合在一起，把古代乐教与现代音乐教育相提并论，其目的都是为了美育的普及。其中既可看出蔡元培意欲将美育理论加以中国化的尝试，更可体会到他将美育理论加以中西融汇而使一般国人易于接受的良苦用心。

但是，蔡元培并非像当时有人认为的那样，把美育单纯理解为专门的艺术教育，而是更为强调它是作为美感教育而在全社会实施的一种普通教育。在他看来，普通教育的宗旨之一即是"养成健全的人格"。所谓健全的人格，包括体育、智育、德育和美育四个方面的教育，其中应特别重视美育。在美育的实施中，蔡元培不但特别提出音乐在学校中是美育的重要课程，并对音乐在美育中的具体实施提出了自己的认识与建议。同时，对当时的学校音乐教育也提出了富有建设性的批评意见：

---

① 参见孙继南编著《中国近现代(1840—2000)音乐教育史纪年》(增订本)，第64、71页。

② 蔡元培《文化运动不要忘了美育》(1919)，《中国近现代美育论文选(1840—1949)》，第47页。

③ 蔡元培《美育》(1930)，《中国近现代美育论文选(1840—1949)》，第207页。

④ 蔡元培《二十五年来中国之美育》(1931)，高平叔编《蔡元培美学文选》，北京大学出版社1983年版，第186页。

儿童本喜自由嬉唱，现在的学校内，却多照日本式用1234567等填了谱，不管有无意义，教儿童去唱。这样完全和儿童的天真天籁相反。还有看见西洋音乐要用风琴的，于是也就买起风琴来，叫小孩子和着唱。实则我们中国，也有箫笛等简单的乐器，何尝不可用？必要事事摹仿人家，终不免带着机械性质，就不可算是真美。①

此处一方面肯定了音乐在学校教育中的重要作用，一方面又对学堂乐歌音乐教育模式的依然延续提出了批评，同时也强调了民族文化在美育中的重要性。

**（二）新型艺术社团与专业艺术教育机构的成立**

五四时期，一些新型艺术社团与专业艺术教育机构的纷纷成立，也可以看做是美育与音乐美育思想深入人心的重要体现。在这一点上，同样离不开蔡元培不遗余力、身体力行的巨大努力。他不仅在舆论上极力提倡与鼓吹美育，而且以实际行动大力扶持有关美育与音乐美育的实施。

为活跃学生与教员的高尚的业余生活，在蔡元培的支持下，北京大学相继成立了文学会、音乐会、书法研究会等众多文艺社团组织。蔡元培曾说过：

“科学美术，同为新教育之要纲”，“大学设科，偏者学理，势不能编入具体之技术，以侵专门美术学校之范围。然使性之所近，而无实际练习之机会，则甚违提倡美育之本意。”②

大学乃学术荟萃、科学发扬之地，但蔡元培却时时不忘美育之事，强调美育在培养完全人格中的重要作用，给予美育以令人重视的地位。因此，上述艺术社团的成立，无不是其美育思想具体实践的体现。

1922年10月2日，在北大的秋季开学典礼上，蔡元培在致辞中说道：

科学的研究，固是本校的主旨，而美术的陶养，也是不可少的。本校原有书法、画法、音乐等研究会，但因过去放任，成绩还不很好。今年改

① 蔡元培《普通教育和职业教育》(1920)，《中国近现代美育论文选(1840—1949)》，第80页。

② 蔡元培《北京大学画法研究会旨趣书》(1918)，《中国近现代美育论文选(1840—1949)》，第45页。

由学校组织，分作两部：(一)音乐传习所，请萧友梅先生主持；(二)造型美术研究会，拟请钱稻孙先生主持。除规定课程外，每星期定要一次音乐演奏会与展览会，以引起同学审美的兴味。①

可见，即便是“音乐传习所”的成立，蔡元培也主要是把它当成大学教育中实施美感教育的一个重要手段，培养专门的音乐人才不是他的根本目的。

从美育实施的角度讲，专门艺术人才的培养也是为了更快更好地促进美育的发展。因此，20年代专业音乐院校的成立在很大程度上也是美育思潮的推动使然，同时也是音乐美育思潮的鲜明体现。1927年11月27日，萧友梅在国立音乐院开院典礼上报告音乐院筹备情形时曾说：

自从本年五六月友梅向蔡先生提议要设立一个音乐院的时候，蔡先生就很赞同，因为蔡先生是向来提倡美育的。②

我们从1928年11月公布的《国立音乐院一览》中也可以看到，在音乐院的办院方针中，音乐美育的地位及其作用是一直得到重视的。其中“学则”一项规定“宗旨”为：

本院为国立音乐教育机构，目的在培养音乐专门人才，一方输入世界音乐，一方从事整理国乐，期趋向于大同，而培植国民“美”与“和”的神志及其艺术。③

因此，可以这样说，从1919年北京大学音乐研究会的组织成立，1922年北京大学音乐传习所的建立乃至1927年上海国立音乐院的首创，无不是蔡元培美育思想的推动使然，是美育思想实践的一个个具体体现。不过，对先后留学日本、德国深造音乐的萧友梅而言，他更关心的却是专业音乐教育的早日建立与发展，而不仅仅是涵养美感的音乐美育。④但正是由于蔡元培对音乐在美育实施中的极为重视，才使得早已

① 蔡元培《在北大秋季开学典礼上的致辞》，《蔡元培全集》第4卷，浙江教育出版社1977年版，第769页。

② 吴伯超《国立音乐院成立记》(1928)，国乐改进社编《音乐杂志》第1卷第2号，第2页。

③ 常受宗主编《上海音乐学院大事记·名人录》第7页，上海音乐学院1997年编印。

④ 萧友梅在1916年的博士学位论文及此后一系列文章中，不止一次地提到中国已有一千余年没有音乐教育了，每每提及无不流露出痛心疾首、忧心如焚的感情。可以看出，他最关心的是中国现代专业音乐教育的早日建立。

有发展中国专业音乐教育之大志的萧友梅有了得以一展身手、实施其宏伟抱负的历史机遇。可以说，萧友梅是在美育思潮的影响与蔡元培的帮助之下，实现了其发展中国专业音乐教育的伟大理想，同时又以专业音乐教育推动了音乐美育的实施与发展。

此外，这一时期中国最早的一批专业音乐教育机构，如私立上海专科师范学校（1919 年创办，1922 年改名上海艺术师范学校）音乐科、国立北京女子高等师范学校（1920 年创办）音乐科、私立上海音乐学校（1923 年创办）、上海美术专科学校音乐系（1924）、上海艺术师范大学音乐系（1924）、北京艺术专门学校音乐系（1926 年创办）等等，都是在音乐美育思潮兴起的 20 年代成立的，说它们是音乐美育思潮影响下的产物并无不妥。至于各地大量音乐社团的纷纷成立以及中小学校对音乐教育的重视，更是音乐美育思潮影响的结果，我们将在下文对此加以专门介绍。

通过上述对美育与音乐美育发展过程的简要考察，可以发现，美育与音乐美育思想是在 20 世纪第一个十年中伴随着新式学校教育与学堂乐歌的兴起而萌发的，其中，王国维具有首倡之功。民国成立后，蔡元培为美育与音乐美育的思想传播及其付诸实践，做出了重大的贡献，成为五四时期中国美育事业的最大推动者，对音乐美育思潮的形成发挥了重要的影响。对此，早在五四新文化运动时期，舒新城即对蔡元培倡导美育的贡献给予了高度评价："中国十余年来的美感教育思想，实以他为唯一的中坚人物。"① 王国维与蔡元培倡导美育与音乐美育的理想，在五四新文化运动的时代大潮的激荡中，终于得以实现，并成为五四时期新思想、新文化的重要组成部分。

综观这一时期的美育与音乐美育思潮，有一个突出的特点，即人们一方面把美育与德育的作用互相区别，认识到二者在教育目的上的不同，同时又认为美育（包括音乐美育）是辅助德育的重要手段，是完善德育的一个不可或缺的因素。因此，美育实际上被赋予了浓厚的道德色彩。这一点在民国肇造后的《教育宗旨》中即被明确提出。美育与德育之间的关系就成为一种需要加以调节的矛盾，过于强调美育为德育服务

---

① 舒新城《美感教育思想》(1929)，《中国近现代美育论文选(1840—1949)》，第 184 页。

的作用，就有可能淡化美育自身所特有的目的。这一点，王国维在《论小学校唱歌科之材料》一文中即已提到，蔡元培后来也注意到了这一点，认为“从前将美育包在德育里……晚近人士，太把美育忽略了”，“为要特别警醒社会起见，所以把美育特提出来，与体智德并为四育”①。因此，这一时期的美育与音乐美育思想，也并非简单一个“涵养美感”所能概括，它实际上还是包含了“寓教于乐”或“寓德于乐”的教化思想，即通过美育达到改造国民性从而达到社会进步的理想。这一点，我们在后文关于音乐美育思潮具体实施的介绍中也可发现。美育与德育矛盾的出现，既与中国传统教化思想以及席勒美育思想中以美育干预社会的观点相关联，同时也是与20世纪初以来的启民思潮分不开的。新文化、新思想的出现，往往被赋予了改良社会、改造国民性的社会职责。就这一点而言，五四新文化的启蒙运动是前期启民思潮的进一步深入。

## 第二节　音乐美育的实施与音乐美育思潮下的新型音乐创作

在美育思潮的推动下，音乐美育在五四运动后的20年代成为一股引人注目的音乐思潮。音乐美育思潮使音乐艺术在更大的社会范围内引起了人们的重视，学校音乐教育得到进一步推进，社会音乐生活因此开始活跃起来，初步发展中的新型音乐创作也鲜明地打上了音乐美育的烙印，这一切无不体现了音乐美育思想所发挥出的积极影响。下面，就让我们从当时记述音乐美育情况的一些重要资料入手，对音乐美育的具体实施及其影响进行一番较为深入的了解。

### 一、音乐美育的具体实施

美育的实施途径，按蔡元培的主张，可分为“三个范围”，即“家庭教育”、“学校教育”和“社会教育”。对于个人来讲，美育则是从胎儿至终老的终生教育。无论在哪一阶段或何种教育范围内，在美育的实施中音乐

① 蔡元培《普通教育和职业教育》(1920)，《中国近现代美育论文选(1840—1949)》，第80页。

都扮演着非常重要的角色。① 事实上，音乐美育的实施也基本不外乎这三个方面，但其主要途径与所见收效还是在学校的音乐教育中，社会教育中的影响次之，而当时的一般家庭教育中则几乎很难得以施行。

**（一）学校教育中的音乐美育**

受音乐美育思潮的影响，民国成立后，音乐在学校教育中的地位日益受到重视，课程比重也较以往有了更大的提高。据 1929 年的一个统计，民国“十一年新学制公布以后，全国教育联合会拟订的中小学课程纲要，小学艺术课程达全体百分之十八（含音乐），中学约百分之八，在小学的数量已大增加。中学校的艺术也以美育与应用为对立的目的”②。这个统计明确告诉我们，“五四”后音乐美育思想已在中小学音乐教育中得到具体的落实，或者说，中小学音乐教育就是音乐美育最具体的表现。我们从当时一些中小学音乐课本中所选用的一些歌曲作品，也可看出其中美育意识的增强，最明显的一点就是歌曲的表现内容发生了很大的变化。春夏秋冬、花草树木、鸟雀虫鱼……生活中随处可见的那些最为感性的事物，都在富有诗意的笔触和较为流畅的旋律中得到鲜活的表现。这与世纪初叶音乐启民思潮下以启民、救亡主题为主的学堂乐歌是有着很大的不同的，它表明“五四”后的学校音乐教育，是以音乐美育为旨归的。正如章铁民③所说：

> 音乐是一种具有极大的刺激性，最容易引起人类美感的艺术。要使社会一般人的思想和感情都含有美的倾向，那么非提高音乐教育不可，非普及音乐教育不可。④

此处所谓学校音乐教育，并不仅仅指中小学音乐课程的开设，它也包括大学以及一些职业学校的普通音乐教育活动。除教育部门规定的中小学音乐教育外，一些大学乃至中学里面，还纷纷成立了一些新式音乐社团，并通过社团积极组织了一系列的音乐活动，这些音乐活动的主

---

① 蔡元培《美育实施的方法》(1922)，《中国近现代美育论文选(1840—1949)》，第 113—118 页。

② 舒新城《美感教育思想》，《中国近现代美育论文选(1840—1949)》，第 197 页。

③ 章铁民(生卒年不详)，浙江人，曾师从山东诸城派著名琴家王露先生，并任北京大学音乐研究会古琴组干事。

④ 章铁民《音乐研究会组织暑假旅行团的刍议》，北京大学音乐研究会编《音乐杂志》1920 年第 1 卷第 9、10 号合刊，第 1 页。

要目的也是音乐美育。对此，我们有必要进行一番较为概括而富有代表性的考察与介绍。

“北京大学音乐研究会”即是一个以音乐美育为宗旨的社团组织。它的前身是北京大学音乐团，由廖书仓、周文燮、林士模等人发起，于1916年秋成立，其目的在于“陶淑性情、活泼天机”，对入社成员是否曾学过音乐并无特殊要求。1917年，音乐团以“名称欠妥，有伤大雅”之故，遂改名为“北京大学音乐会”，下设“国乐部”与“西乐部”。“音乐会”还曾为赈灾等举行社会公益性演出。1918年，由会员徐子敬提议，音乐会复改名为“乐理研究会”。在蔡元培《为北大乐理研究会所拟章程》中，明确提出了其成立的根本目的：“宗旨在敦重乐教，提倡美育。”[①] 1919年1月，“乐理研究会”又改名为“北京大学音乐研究会”，由校长蔡元培担任会长。音乐研究会“以研究音乐陶养性情为宗旨”，其实质依然在于音乐美育的实施。此外，音乐研究会下设“古琴”、“丝竹”、“昆曲”、“钢琴”、“提琴”等五个研究组，会员分校内和校外两种，凡有志于研究音乐者均可入会。同时，由会长延请各领域知名人士为导师对会员进行指导。[②] 1922年10月，北京大学音乐研究会改组为北京大学附设“音乐传习所”，由蔡元培兼任所长，萧友梅任教务主任，同年开始招收新生入学，具有了专业音乐教育的性质。[③]

北京大学音乐研究会的成立，在社会上引起了很大的反响。此后，在一些大城市以及一些大、中学校，出现了大量以“音乐研究会”命名的音乐社团组织，这些音乐研究会也大都以音乐美育为宗旨。

1921年9月3日“重庆音乐研究会”成立。[④] 该会由艾尔堡、陈厚菴等三十人于是年6月发起，“以研究中西音乐，陶冶性情为宗旨”，其根本

---

① 蔡元培《为北大乐理研究会所拟章程》(1919)，高平叔编《蔡元培美学文选》，北京大学出版社1983年版，第78页。

② 详情请参见廖书仓《北京大学音乐研究会沿革略》(北京大学音乐研究会编《音乐杂志》1920年第1卷第2号第4页)、李吴祯《北京大学音乐研究会之经过》(《音乐杂志》1920年第1卷第1号第1—4页)。

③ 北京大学附设“音乐传习所”的英文名称是 Conservatory of Music，一般译为“音乐学院”。但当时因一些人的反对，遂译为“音乐传习所”(参见萧友梅《音乐传习所对于本校的希望》[1923]，陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编《萧友梅音乐文集》，上海音乐出版社1990年版，第235页)。由此亦可看出，当时萧友梅是试图创办一所正规的专业音乐教育机构的。

④ 《重庆音乐研究会来函》，北京大学音乐研究会编《音乐杂志》1921年第2卷第8号，第1页。

目的在于音乐美育。该会对音乐的研究范围有着明确的说明与划分："乐歌组"研究"钢琴、风琴、手琴及唱歌、乐剧、乐理、和声、乐式、乐史等"；"丝竹组"研究"洋琴、三弦、胡琴、琵琶、月琴、笙、箫、笛、管、籥、篪、筚篥、琴等"；"昆曲组"研究"关于昆曲应用一切乐品"；"古琴组"研究"琴、瑟、筝、箜篌等"；"提琴组"研究"大小提琴、五弦琴、六弦琴等"；"乐队组"研究"乐队用品"。据称，该会在成立之初，"以上六组先设前三组，其余亦陆续增设"。另外，该会又将上述六组分为"中乐"和"西乐"两大部分，其中"中会长"为陈厚菴，"西会长"为英国人艾尔堡。[①] 该会"宣言书"中有这样一段话：

心之所发为声，声则藉器以传，中之所秉者德，德则因乐以播。古今中外，其为器也或殊，其为乐也无以异……举凡足以快耳鼓而悦心曲者，响判宏纤，音分华朴，悉有当于雅人之深。致近者吾北京亦尝有音乐研究会之发起矣。合海内通人，以绍求音沉响绝、茫茫然若断若续之坠绪……吾蜀僻处西南，望尘莫及。然闻风响应，重庆亦遂于音乐研究会之建设鸣呼。[②]

由此可见，该会的成立实受北大音乐研究会之影响使然，其音乐思想也是兼容并包、提倡美育。

河南第一师范学校"音乐研究会"成立于1920年。该会成立的初衷同样是认识到了音乐在教育上所具有的特殊价值，这种价值不只是引起人们"爱美的冲动"，更是因它"对于个人对于社会有特别利益"之处。因而该会明确提出以"研究音乐调和性情为宗旨"[③]，可见其主要目的是以音乐作为美育的手段。该会对会员没有特殊的要求，则凡本校教职员及学生有志于研究音乐者均可入会，会长由校长担任。一年后，会员已发展到二百余人。该会下设中乐与西乐二组。其中中乐组包括"琵琶组、月琴组、胡琴组、笙组、平笛组、箫组"六组；西乐组包括"钢琴组、风琴组、提琴组"三组。该会经常举办"中西乐舞会"一类的音乐活动，对于此类音乐活动，会员们深感大有收获。据他们在一次乐舞会后的感想可以看

① 重庆音乐研究会《附列音乐研究会简章》，《音乐杂志》1921年第2卷第8号，第2—3页。

② 《重庆音乐研究会宣言书》，《音乐杂志》1921年第2卷第8号，第1—2页。

③ 吴凤展《河南第一师范学校音乐研究会年来的经过与将来进行的方针》，《音乐杂志》1921年第2卷第9、10号合刊，第1页。

出，乐舞会使他们对音乐与精神生活的态度发生了根本的转变：一是向来“把音乐当做‘娱乐品’‘装饰门面’的人，经过这次乐舞会，把应有观念改变，对音乐上有真正的兴趣”；二是一直“包在烦闷浓雾中的青年，经过这次乐舞会，脑筋中忽有‘人生是美的’的感想！”音乐研究会对于美育所起到的积极作用是显而易见的，因而该会在产生几个月后，“学校的空气”已能感觉到“比较新鲜些、温和些”，会员的“兴趣也随之增高”。据该会有关文件得知，音乐研究会不但设想组织一个“特别组”，即“对于音乐平素有根底的会员每周练习一次”，而且还将成立一个“乐歌讨论会”，专门讨论学校乐歌的创作问题。在他们看来，“我国现下各学校所采用的曲谱和歌辞，都含有‘教训式’——军国主义的色彩，并不问儿童之能否了解这几年来国内教育的主张”，而音乐美育的目的则在于“打破革除以前的因袭的、幻想的、非科学的、死的教育与文艺，另造一有系统的、切合于人生的、活的教育与文艺”①。

从河南第一师范学校音乐研究会的宗旨、音乐观念及其活动可以非常清楚地看到，学堂乐歌时期原本附着于乐歌教育、旨在启蒙救亡的军国民思想，在“五四”后的音乐教育中，已被更为强有力影响的音乐美育思潮所取而代之。因此，我们不能因为上述社团组织都以“音乐研究会”为名，就认为它们是专门的音乐研究机构，实际上它们的根本目的并不在于学术研究，而是通过这些音乐活动实现其所提出的“陶冶性情”的音乐美育目的。

成立新型的音乐研究会，不仅仅在于大学、师范学校，即便在一般中学也出现了这种新的要求。1923 年，上海音乐学校主办的《音乐界》杂志上刊登的《松江景贤女子中学音乐研究会的组织和将来的方针》一文，可使我们由此一端略窥当时音乐美育思潮影响下普通中学音乐生活的新动向。

从该文可以得知，音乐在学校美育中的作用已越来越引起人们的重视与兴趣，学校安排的音乐课时甚至远远不能满足学生们的需求。他们认为，学校虽有音乐一科，但每周一个课时，实在太少；按照当时新学制的初级中学课程，一星期也要有两个课时的音乐课，但由于功课繁重而又难以继续增加音乐课时，于是就“只能在课外之后，组织一个音乐研究

① 同上著，第 1—2 页。

会”。这种积极组织课余文艺活动的热情，正是五四新文化运动影响之下的产物。在会员们看来，“五四以前的学生，都是寂寞的”，除功课以外，对于其他都是漠不关心；但是，“五四以后的学生，是敏捷的，活泼的。功课以外，还有课余事业。我们的音乐会，也是课外事业的一种”。音乐研究会也得到了校方的大力支持，教职员工们对此“都是十分热心”。可见，音乐美育的重要性在“五四”后已引起众多教育工作者的认同。该会于 1923 年 9 月 8 日宣告正式成立，并将练习音乐的组织分为两大方面共八个小组：中乐部分为月琴组、胡琴组、笙组、平笛组和箫组等五个小组；西乐部分为风琴组、提琴组和钢琴组三个小组。其宗旨是“扩之为正乐之助，约之为养性之资”①，以音乐陶养性情的美育宗旨一目了然。

音乐美育思潮在中小学音乐教育中的影响，直至抗日救亡思潮兴起的 30 年代依然可见。1933 至 1936 年，在黄自、应尚能、韦瀚章、张玉珍等受商务印书馆委托而合编的《复兴初级中学音乐教科书》中，黄自负责撰写了该教科书的全部音乐欣赏内容，其中在第六册课文《音乐与人生》一文中，黄自写道：“我们听了许多名曲，唱了许多好歌，并且学得了不少的音乐常识。可是我们究竟为什么必须来研究这样饥不能食、寒不能衣的课业？要解答这个问题，定要晓得音乐在人类生活上具有什么作用。”黄自认为，音乐与人生之作用最重要的表现在以下几个方面：即满足生活的需要、德性的培养、团结精神的促进、国家特性之发扬及民族意识之唤起和安闲时间的利用等。其中在谈及“德性的培养”时，黄自说：

> 从科学昌明后，宗教已失其警惕人们恶邪行为的效能，一切的礼制格言，也很难导引人们身心渐近到崇高的意境。于是美感教育之说兴。假艺术熏陶能力来做化恶向善的工具，这种认识，在音乐方面，中外的名人哲士，都曾经表示过。②

黄自的此番论述，依然可见五四时期音乐美育思潮在他成长中的影响。实际上，五四后成长起来的音乐家，没有不受到音乐美育思潮的影响的，黄自在五四运动期间自然也不例外。

---

① 何定方《松江景贤女子中学音乐研究会的组织和将来的方针》，《音乐界》1923 年第 9 期，第 22 页。

② 黄自《音乐与人生》(1933—1936)，上海音乐学院《黄自遗作集》编辑小组编《黄自遗作集》(文论分册)，安徽文艺出版社 1997 年版，第 130 页。

1919年3月，年方十五、时就读于北京清华学校的黄自在写给堂叔黄朴奇的书信中，引经据典，专门谈到了他对音乐功能的认识：

> 自欧战告终以来，美术之呼声愈高，人皆以为物质文明终不及精神文明也。自是美术愈占重要地位。泰西达人之提倡鼓励者，前此固寥若晨星，于今则恒河沙数矣。我国虽步后尘，然如蔡孑民等，亦稍提倡，盖世界大势已变迁矣。夫音乐者，美术中之最高尚者也。①

从中不难发现蔡元培“以美育代宗教”的思想以及正在兴起的音乐美育思潮对青年黄自的影响。黄自在清华学校就读期间，曾积极“参加学校童子军笛鼓队，又在管弦乐队中吹单簧管，在合唱队中唱男高音”②，对音乐美育活动极为热心。清华学校的这些业余音乐活动也正是体现了当时音乐美育思潮的重要影响。

此外，即便在专业音乐教育机构中，也有音乐社团组织的成立，如上海国立音专“音乐艺文社”，也是音乐美育思潮下的产物。韩国镄在比较与评价“北大音乐研究会”和上海国立音专“音乐艺文社”的异同之处时认为，北大音乐研究会和音乐艺文社“两者都和蔡元培及萧友梅有密切关系，都可以被认为是蔡的美育构想和萧的乐教观念的体现”③。因而，可以进一步明确地说，20年代后期专业音乐教育的兴起，是与这一时期音乐美育思潮的发展分不开的，尽管这些专业音乐教育机构有着与音乐美育并不尽相同的宗旨，但它们一方面是音乐美育思潮的产物，同时也进一步促进了音乐美育思潮的发展与传播。

综上所述，“五四”以后，音乐美育在学校教育中的作用已经越来越为更多的人所重视。音乐美育在学校教育中的实施，不仅在于音乐课程的广泛开设，更重要的是体现在除音乐课之外众多业余音乐社团组织的成立。这些可喜现象正是音乐美育思潮在当时产生重要社会影响的最好说明。

**（二）社会生活中的音乐美育**

音乐美育的实施，不仅仅拘囿于学校教育中，20年代的社会音乐生

---

① 黄自《致黄朴奇书》(1919)，《黄自遗作集》(文论分册)，第1页。

② 戴鹏海《黄自年谱》，《音乐艺术》1981年第2期，第17页。

③ 韩国镄《从音乐研究会到音乐艺文社》，《自西徂东·中国音乐文集》，台北时报文化出版事业有限公司1981年版，第47页。

活也反映出它的重要影响,其中最突出的一个现象就是国民音乐会的出现。

萧友梅曾说过:

音乐同唱歌于美育很有关系,我们不能因为政府不注意音乐教育……就不研究音乐……所以我很希望爱音乐诸君用科学的法子,做一种有系统的研究。①

但是,对于社会生活中音乐美育的实施而言,认真地研究音乐显然不是爱乐者人所能及的事情,这也不是社会教育中推行音乐美育的可行方法。音乐美育在社会生活中最便捷也是最直接的实施途径,莫过于音乐会的演出,任何理论演说都比不上美感享受的体验。对此,萧友梅于1923年《关于国民音乐会的谈话》一文,有着明确的说明。萧友梅认为,国民音乐会的目的,概而言之就是"一方面是想引起国民向美的嗜好,一方面是想音乐普及"。国民音乐会的功用,"从积极方面说起来,对于没学过音乐的人,可以引起他们学习音乐的兴味;对于音乐学生可以供给他们许多材料,譬如学技术的多听几回自然容易领会,学作曲的多听音乐会,一方面可以得许多的曲料,一方面可以认识许多节奏的形式,这种知识比较从书本子里得来的还要确实"。他特别指出:

更进一步讲,国民音乐会就是实行普及美育的最好办法之一。在吾国没有一所正当的音乐专门学校的时候,这种音乐会尤其要常开,因为不这样,社会上真会忘记有所谓"音乐教育"一件事,因为我国已经一千多年没有正当的音乐教育机关了。近日社会上所提倡的,还是偏重造型美术和戏剧两方面,所以我很盼望爱美的同志总要分一半精神来提倡音乐,方才可以讲提倡美育。②

但是,20年代的中国乐界,演奏人才极为匮乏,更难以组织一个有着正规编制的管弦乐队,即便在北京这样的大城市也是如此。在这样一种现实条件下,举办国民音乐会谈何容易。在这一点上,萧友梅做出了重要的贡献。1923年前后,在萧友梅的努力下,北京大学管弦乐队成

① 萧友梅《中西音乐的比较研究》(1920),陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编《萧友梅音乐文集》,上海音乐出版社1990年版,第165页。

② 萧友梅《关于国民音乐会的讲话》(1923),《萧友梅音乐文集》,第230—231页。

立。这支由中国人自己组织起来的第一个编制较为正规的西洋管弦乐队，其成员主要是前海关管弦乐队①的队员，另有北京大学音乐传习所的部分教员，乐队指挥为萧友梅。据萧友梅称，该乐队从 1922 年至 1927 年，共举办过四十余场音乐会，演奏曲目涉及贝多芬的《命运交响曲》等众多欧洲古典乐派与浪漫乐派作品。萧友梅在谈及音乐会演出时曾说，其目的“不外想唤起社会人士注意音乐，引导青年向美的方面做工，盼望音乐从此逐渐发达”②。萧友梅对于音乐在美育中的作用的认识是与蔡元培相一致的。作为一位长期留学海外的专业音乐家，萧友梅对音乐美育活动的大力支持以及躬而行之的实践精神，无疑对音乐美育在社会上的普及起到了极大的促进作用。同时，萧友梅的音乐美育思想也反映出他希望通过提倡美育进而推动中国音乐发展的美好愿望。

五四时期，一些音乐家也组织成立了一些类似音乐研究会的音乐社团组织，这些组织同样打出了音乐美育的旗帜。比如，1921 年在北京由甘文廉、赵元任、杨祖锡、沈彭年、萧友梅等人发起成立的“乐友社”，在其成立“缘起”中这样写道：

今欲振兴乐学，有二道焉：输进西洋音乐之学理及技术，以增益吾国之所未有，此一事也；整理吾国旧有学说，发挥而光大之，此又一事也。其入手之方法，在使理论及技能者互相辅助，群策群力，以图音乐之革新，其最终之目的，在使一般人士深知音乐之价值，而美感教育渐且普及于社会。③

可见，乐友社同仁之理想在于输入西方音乐、整理旧乐以图中国音乐之发展，而其最终的社会目的则在于推行音乐美育。乐友社在音乐美育的实施上亦有实践活动，举办音乐会即是其重要活动内容之一。据萧友梅《关于国民音乐会的讲话》一文可知，乐友社与中华教育改进社曾共同举办过音乐会演出：

蔡孑民先生和中华教育改进社诸君深知国民音乐会的价值，特意要我们乐友社帮他们忙，每月开若干次国民音乐会，从 1 月 26 日起到 2 月

① 即本书第一章曾提及的“赫德乐队”。1908 年赫德回国后，他的管弦乐队随之解散。

② 萧友梅《音乐发达的梗概》(1928)，《萧友梅音乐文集》，第 251 页。

③ 甘文廉等《乐友社缘起》，北京大学音乐研究会编《音乐杂志》1921 年第 2 卷第 5、6 号合刊，第 1 页。

18日,先后已经开了三次。所得的效果如何,现在还不能说。不过单就这三次的经验而言,我觉得有两种很好的现象:第一,听众一次比一次多;第二,会场秩序一回比一回好(第三次演奏时,会场异常肃静,与在外国音乐会场无异),足见听众有爱乐的真表示。①

20年代的北京,与“乐友社”相似、值得一提的音乐社团还有柯政和、刘天华等人1927年发起成立的“爱美乐社”。该社在“缘起宣言”中写道:

北京的空气是何等的龌龊,生活是何等的鄙下,音乐是何等的缺乏!我们的理想就是把北京“美化”,我们实行的目标就是把社会“音乐化”。②

从“宣言”中还可知道,爱美乐社所取“爱美”一词,乃受梁启超所提出的“人人不必个个都成为供给美术的美术者,但人人都须养成领略美术的美术人”之美育思想的影响与启发。因此,为实现其提出的以音乐美化生活的“理想”与“目标”,爱美乐社经常组织举办音乐会以及中小学歌咏比赛等活动,这些活动在当时曾产生过非常重要的影响。比如,1929年1月31日,在北平平安电影院举行的“纪念舒伯特逝世百周年(1828年11月—1928年)音乐会”即是一例。音乐会由爱美乐社乐队与北京饭店乐队合作,演奏了舒伯特的《未完成交响曲》等器乐作品,并请外国歌唱家演唱舒伯特的艺术歌曲。此次演出颇为引人注目,《北平晚报》、《世界日报》以及日本《读卖新闻》等多家报纸,都对此进行了报道。③爱美乐社围绕音乐美育所进行的音乐演出活动及其所产生的良好影响,值得充分肯定。

20年代的音乐会演出中,许多类似于乐友社、爱美乐社的业余音乐社团在其中扮演了重要角色,上海“中华音乐会”即是如此。该会也是“五四”后成立的一个民间性质的音乐团体,主要以国乐的研究、演出与雅集为主,其章程中也明确提出音乐美育的宗旨:“本会以研究音乐、陶养性灵、提倡美感教育,养成高尚人格为宗旨。”④据当时的一些资料可

---

① 萧友梅《关于国民音乐会的讲话》(1923),《萧友梅音乐文集》,第231页。

② 《爱美社成立——缘起宣言》,北京《世界日报》1927年6月3日。

③ 参见李岩《朔风起时弄乐潮》,上海音乐学院出版社2004年版,第259页。

④ 中华音乐会《会务》,《音乐季刊》1923年第1期“会务”栏第1页。

以得知，该会经常面向公众举办音乐会，这自然是其实现提倡美育宗旨的重要手段。有人曾经这样热情地赞誉上海中华音乐会：

音乐一道，陶抒性情，移风易俗，其感人也至深，其为用也至广。吾国今日风俗日坏，人心不古，不能不从事通俗教育。而中华音乐会者，则以纯粹高尚之音乐为美感教育之辅助，洵通俗教育之一大助力也。故成立四年而成效大著。①

更有溢美之词谓：

中华音乐会集古乐、今乐一炉而共冶之，小之可以理性和情，大之可以变俗救国。②

可见，上海中华音乐会在当时有着极大的影响，对社会大众的音乐美育的确做出了令人瞩目的贡献。

除上述提到的一些有影响的音乐社团活动与音乐会演出外，我们从20年代一些音乐杂志以及其他书报上的文章、报道可以了解到，这一时期一般大城市中已经常有音乐会的举办，这些音乐会对活跃国民音乐生活做出了重要贡献，对国民的精神面貌产生了积极的影响，发挥了音乐美育的社会功能，同时也进一步促进了人们对音乐生活的渴求与需要。正如有人在文章中所说："音乐是种美的科学，能涵养美感，陶冶德性，它的好处，尽人而知，因此音乐当然是人人必需的了。"③

## 二、音乐美育思潮影响下的新型音乐创作

音乐美育思潮的重要影响与积极作用，并不仅仅体现在音乐教育的发展和国民音乐生活的日益丰富与活跃方面，它更对20年代的新音乐创作产生了有益的激刺，促动了更多的音乐家投身于创作实践，并以之作为音乐美育的材料。

20年代，对于音乐教育与社会生活中依然存在学堂乐歌时期"选曲

---

① 李海燕《对于中华音乐会之希望》，《音乐季刊》1923年第1期，第7—8页。

② 陈觉是《中华之声》，《音乐季刊》1923年第1期，第8页。

③ 赵春华《乐谱的革新》，《音乐季刊》1925年第5期，第9页。

填词”的歌曲编创方式，一些音乐家提出了相当尖锐的批评。李荣寿[①]在《我对于我国学校乐歌当改良的刍议》一文中说：

> 书馆出版的乐歌书籍，多是剪头去尾、非驴非马的四不像子，往往悲哀的乐曲，填以快活的歌词，勇壮的乐曲，填以静穆的歌词，西洋名家乐曲，填以不通乐理的文字，东洋鄙劣的乐曲，填以我国名家诗句，似此荒唐悖谬的大错，举不胜举。[②]

很显然，选曲填词的乐歌编创方式已经不能满足音乐文化进一步发展的需求，人们急切呼唤着新型音乐创作的诞生。

“五四”后，萧友梅、赵元任、黎锦晖以及其他一些音乐家相继开始了新音乐的创作实践。这一时期的音乐创作主要以声乐作品为主，从一些作品的歌词可以看出，其题材与内容较学堂乐歌而言变得更为广泛，不再是以启发民智、宣传救亡思想为主，各种富有诗意的题材内容表现出对美的进一步追求。当然，随着专业型作曲人才的出现以及更多从事音乐活动者音乐知识与技能的提高，声乐创作中词曲结合的艺术性也已非学堂乐歌时期所可比及。我们并不打算对这一时期音乐创作的技术进步进行考察与研究，探求音乐思潮对音乐创作的影响，依然是我们的主要目的。20年代以来的新音乐创作，不能说完全是受音乐美育思潮的影响使然，但从一些歌曲作品来看，美育思潮对其创作的影响是显而易见甚至极为鲜明的，有的作品甚至就是直接为提倡美育而创作，比如萧友梅创作的《美育》一歌。

《美育》刊载于萧友梅为青年学生而创作、1923年出版的《新歌初集》中，歌词由国立音专教师、词人易韦斋创作。尽管歌词依然体现了易韦斋词作中那种文白兼施、过于追求古雅的艺术风格，但还是可以看出它是以形象、诗意的语言表达了对美与美育的赞颂：

---

① 李荣寿(1895—1965)，字华萱，山东济南人。1912至1914年间就读于山东高等师范艺体科学习音乐与美术，毕业后主要为中学和中师的音乐教员，一生致力于音乐教育工作。著有《风琴练习法》(1916)、《世界著名乐曲》(1918)、《爱国唱歌集》(1919)、《俗曲集》(1925)、《作曲大概》(1924)、《作曲研究》(1926)等，曾担任北京大学音乐研究会《音乐杂志》特约编辑，发表了不少音乐论文与曲谱。

② 见北京大学音乐研究会编《音乐杂志》1920年第1卷第4号，第1页。

例12 《美育》(片段)




美育是学校音乐教育的根本目的，它的实施对象也主要是青少年学生。因而，这一时期反映美育思想影响的音乐作品，主要是为儿童、青少年创作的作品。但是，为美育而创作的音乐作品究竟应具有怎样的特点，却是值得人们思考的一个问题。1921年，陈独秀在《新教育是什么》一文中谈及音乐在新教育中的作用时说：

唱歌是发育儿童美的感想；合唱比单唱好听，可以养成儿童共同协作的精神；按节拍比不按节拍好听，可以养成儿童遵守纪律的习惯。唯选用歌词不可文雅，哥哥妹妹，小狗小猫，树著花，蝴蝶飞，这些眼前事象都是歌词的好材料。现在有许多小学的唱歌中，填满了国家，人群，社会，互助，平等，自由，博爱，牺牲，种种抽象名词，这班人对于小学教育完全是门外汉，完全是迷信教训式的教育之结果。①

陈独秀指出的小学唱歌中所存在的歌词内容问题，反映了清末民初以来音乐启民思潮下音乐教育和乐歌创作中所存在问题的延续，这样的歌曲作品是与音乐美育思想不相适合的。同时，他对于歌词创作材料的主张以及音乐教育作用的认识，反映了音乐美育思潮下对歌曲创作的新

① 见《独秀文存》，安徽人民出版社1987年版，第387页。

要求。

陈独秀对儿童歌曲创作的主张在20年代的音乐创作中得到实现，其中，以黎锦晖为代表的儿童歌舞音乐的创作具有典型意义。因此，对黎锦晖儿童歌舞音乐创作的介绍，将是我们考察音乐美育思潮影响下新型音乐创作的一个重要方面。

在学堂乐歌运动中成长起来的黎锦晖，中学时曾广泛地接触过湖南的民间音乐。民国初年，当时还在长沙高等师范学校求学的黎锦晖，就受聘担任过乐歌教员的工作。1916年，黎锦晖参加了"北京大学音乐团"，担任国乐组的潇湘乐组组长，开始致力于民间音乐的学习与研究。五四时期的新文化运动尤其是蔡元培"以美育代宗教"的思想对他以后的音乐创作产生了重要的影响。1920年，黎锦晖来到上海，担任上海中华书局编辑所国语文学部部长，主编《小朋友》周刊。其间，到上海公共租界市政厅欣赏交响音乐会成了他音乐生活中的重要内容。这一时期他开始自学西方音乐的作曲技术，并立志普及音乐教育、推广国语。在黎锦晖看来，音乐教育与推广国语是可以相互结合在一起，他说："学国语最好从唱歌入手。"[①]正是在立志普及一般音乐教育并借此可以推广国语的思想指导下，黎锦晖开始了他的儿童歌舞音乐创作。从1920年至1929年，他共创作了24首儿童歌舞表演曲和12部儿童歌舞剧，这些儿童歌舞音乐在20至30年代产生了广泛的社会影响，深受儿童与青少年的喜爱。尽管黎锦晖说过学国语可以从唱歌入手，但他的创作目的却不仅仅在于为了推广国语。从作品本身以及黎锦晖的创作思想可以看出，这些儿童歌舞音乐无不深受音乐美育思想的影响。

在1921年创作、1928年出版后不断再版的儿童歌舞剧处女作《麻雀与小孩》的"卷头语"中，黎锦晖总结了这种"儿童歌剧"五个方面的价值：

第一，学国语最好从唱歌入手，既练熟了许多国音、标准词及标准句，又可以使姿态、动作、心情与歌意十分融洽；

第二，学校中各科的教材，有许多可以采入歌剧里去，并且这些知识，每个学生都可以唱熟；

第三，儿童的模仿的本能，十分发达，每家的儿童，没有不爱表演成

① 黎锦晖《麻雀与小孩》，上海中华书局1934年第16版，第7页。

人生活或动物情态等形状动作的，若有人导演一种深有趣味、富于情感、而且含艺术意味的歌剧，他们当然要十分的惊喜而踊跃从事，于是借此可以训练儿童们一种美的语言、动作与姿态，可以养成儿童们守秩序与尊重艺术的好习惯；

第四，一切布景和化装，都要儿童们亲自出力，这个，除开利用它采入手工，图画，卫生，及一般作业的材料以外，还可以锻炼他们思想清楚，处事敏捷的才能；

第五，学校中表演高尚的歌剧，是学校最有价值的举动。全体学生和观众没有一人不是在谐和甜美的境界之中，而且对于社会教育有极大的帮助。一般人到学校去观剧，比较到剧场去的感想不同，总带有相当的尊敬之意，于是一面借此机会教练民众渐成共守秩序的习惯与看戏的正当方法，一面又可以在无形之中，使民众渐生尊重一切艺术的心情。①

上述观点，可以看做是黎锦晖儿童歌舞音乐创作的核心思想。其中，他特别提出了儿童歌舞剧的重要目的之一就在于培养儿童“美的语言、动作与姿态”，通过“谐和甜美”的音乐境界，达到对观众施以艺术美影响的目的。这一创作观念反映了音乐美育思想对他的深刻影响，并自始至终贯穿了其儿童歌舞音乐创作的整个过程。

1922年创作的儿童歌舞剧《葡萄仙子》，讲述的是“葡萄仙子”在发芽成长、开花结果的过程中，得到了雪花、雨点、太阳、春风和露珠五个仙人的帮助，待到葡萄成熟后，葡萄仙子慷慨地向小朋友们贡献出自己的果实。作品表现了互助友爱的高尚精神。黎锦晖在该剧的“编辑本意”中说：

这歌剧，全体用歌词编成，语句颇浅明、顺适、活泼；采用歌谱，力求切合儿童心理，过于简单或过于繁难的都极力避免；并选择最新通行的跳舞中一部分简易的动作，分配于各场，小学用的舞踏行进，表情姿态，也斟酌加入一些；最容易措办的背景和装饰，而且是活动的，也联成一片。

他特别指出说：“这些材料是关于‘美的方面’的。”② 从中不难看出美育

---

① 黎锦晖《麻雀与小孩》，上海中华书局1934年第16版，第7—10页。

② 黎锦晖《葡萄仙子》，上海中华书局1926年第18版。

在作品主旨中的地位。在关于《葡萄仙子》内容简介中的一段话中，则明确指出了“美育”的根本目的：

这是一出表演“自然”的歌剧，剧中用葡萄仙子做主体，再把雨露鹊兔……等以人格化，而借此表明雪、雨、太阳、风、露对于植物的关系，和鸟兽虫类等对于植物的需要。全剧用歌词编成，语句浅显流利，精神优美高尚；可以欣赏文艺，可以练习歌舞，可以陶养性情，发扬美育。①

以儿童歌舞音乐作为发扬美育的手段，是黎锦晖儿童歌舞音乐创作的自觉追求。那么，黎锦晖是如何理解“美”的呢？下面这些引文可以使我们大致地了解他对美的认识。

在1924年创作的独幕歌舞剧《三蝴蝶》的“卷头语”中，黎锦晖说：

我们总是爱“美的”，爱“好的”，嫌“坏的”，嫌“丑的”，人同此心，心同此向。假如有一个人，美的好的偏不爱，坏的丑的偏不嫌，那么，他不能算是一个人，乃是一个大大的怪物！……虫类中有蝴蝶，这真是虫类的光荣！……美貌的人，就是我们人类中的精华。

这些歌舞剧——如《葡萄仙子》、《月明之夜》、《三蝴蝶》等，每一剧中必有“重角”、“配角”，谁的容貌美，姿态美，声音美，便可充当重角，差一点便充当配角，这是合理的办法，应该大家谅解。②

1925年创作的歌舞剧《七姊妹游花园》的“旨趣”中，同样反映了黎锦晖上述对美的认识与要求：

本剧完全以“美”为主：人美、服装美、歌声美、姿态美、动作美，剧中人的品性、行为，无一不美！……最紧要的一句话，是美是好的，坏的不能叫做美，美只是美，“爱美的人只是爱美”！至于美以外的——什么规矩呵，习惯呵，成见呵，可没有工夫去管。能得这一层道理的人，必有美的知识美的心。美的人格美的情，才是一个美而又美真真美得很的人！③

不难发现，黎锦晖对美的认识与判断，带有一定的片面性和矛盾之处，即一方面强调了美在形式的决定性意义，一方面又不得不认为高尚

---

① 同上注。

② 黎锦晖《三蝴蝶》，上海中华书局1931年第14版。

③ 黎锦晖《七姊妹游花园》，上海中华书局1931年第9版。

的品性与心灵在美的表现中的作用。从上述创作旨趣可以看出，黎锦晖创作思想中不乏“唯美主义”的意味。不过，这种唯美主义色彩并不同于“为艺术而艺术”的唯美主义思想，它还是在美育思想的统摄下，依然带有五四时期“为人生而艺术”的影响。以平民音乐家自居的黎锦晖不是一个远离社会现实、将艺术视为孑然独立存在物的为艺术而艺术者。此外，值得指出的是，尽管黎锦晖认为美只是美，爱美的人只是爱美，至于美以外的什么规矩、习惯、成见等皆可不予理会，但他实际上并没有忽略道德因素即“善”这一范畴在“美”的表现中的重要作用，认为只有善的而非“坏的”才是“美的”。这应看做是黎锦晖关于儿童歌舞剧美的表现的本质认识，同时也是与当时注重道德教化作用的美育思想相一致的。

黎锦晖一再强调的“美”，更多的是指这些歌舞作品演出时的舞台美术、舞蹈动作以及演员外貌与化妆等外在表现形式方面，而在音乐和歌词方面，他同样重视美的艺境的塑造，关注曲调如何更好地适于少年儿童的演唱和心理接受。黎锦晖有着深厚的民间音乐修养，并对学堂乐歌作品极为熟悉，这些音乐素材都在其儿童歌舞音乐创作中得到鲜明的体现。但他并非是简单的“倚曲填词”式创作，而是将通俗晓畅、适合于儿童心理特点的歌词与经过加工创造的音乐曲调，有机地结合在一起。歌曲的旋律大都适于儿童音域，流畅生动，琅琅上口。比如《可怜的秋香》、《麻雀与小孩》、《小小画家》等作品中的一些歌曲，至今听来都可称为中国儿童音乐中的精品。这也是黎锦晖儿童歌舞音乐能够在 20 世纪上半叶广为传唱的重要原因。

1927 年后，随着黎锦晖大量流行歌曲的创作，他的儿童歌舞音乐也一并引发了音乐界广泛的批评。但他对于儿童歌舞剧的创作却依然坚持自己的追求：

我将永不能舍弃天真的小朋友们以及爱好歌舞剧的同志，仍旧努力工作下去。我也永不能得“音乐程度较高的赏鉴者”和“音乐专家”的原谅，因为仍旧不愿尽遵固有的“乐式”，不愿尽配完美的和音，而且“造词”力求接近普通的白话，“配谱”力求接近平常的语调，希望歌舞剧的“歌词”，一天天和对话戏的“对话”相似，台上人“唱着”和“说着”一样的明白……在……大多数民众赏鉴音乐的程度尚未能那么样增高时，有人供给这样的“不违背音乐原理”，“旋律并不难听”，“内容不含腐恶下流的成

分"的歌舞剧,也可以说"慰情聊胜于无"吧!①

在当时音乐教育与音乐创作还非常落后的情形下,黎锦晖的这一番表白自然值得理解和肯定,同时也可看出,黎锦晖所追求的音乐之外的一些美的表现,恰是他以歌舞剧形式实施美育的重要手段与必不可少的因素之一。因此,可以这样说,黎锦晖儿童音乐的创作,主要目的在于以这种生动活泼的艺术形式达到音乐美育的目的,同时以深受少年儿童和一般民众喜爱的歌舞音乐实现其一生所坚持的"平民音乐"的理想。

需要强调的一点是,20年代的美育与音乐美育思潮,是五四时期新文化、新思想的重要组成部分,是人们追求民主与科学的时代思潮的重要体现,黎锦晖的儿童歌舞音乐创作及其音乐美育思想也正是这种时代思潮激荡的产物。黎锦晖在儿童歌舞剧《神仙妹妹》的"旨趣"中曾说道:

其实我们表演戏剧,不单是使人喜乐,使人感动,使自己愉快光荣,我们最重要的宗旨,是要使我们人类时时向上,一切文明时时进步……凡人都有一种理想……所以一切的人都是为着真理而奋斗,为着自由平等而劳动,任凭怎样辛苦艰难,总不愿退避,总希望理想有实现的一天,因此绵绵不绝地向前进取,因此人类常常进化,因此文化日日昌明。②

可以看出,上述"宗旨"从根本上反映了黎锦晖儿童歌舞音乐创作的最终目的,也是音乐美育实施的最终目的。

总之,黎锦晖的儿童歌舞音乐作品,是20年代中国新音乐创作中的一笔宝贵财富,是20年代音乐美育思潮的鲜明体现,是五四时期新文化的重要组成部分。对于黎锦晖儿童歌舞音乐为音乐美育所做出的重要贡献,俞玉滋先生曾这样评价道:

"由于他的创作目的主要是为了儿童的美育教育,因此,他的作品是以儿童为主体,儿童是作品的主人公,由儿童演,儿童唱,表现的是儿童的生活情趣,在表现形式的各个方面,包括剧情、语言、曲调、舞蹈等等,都考虑到适应儿童的生理特点、心理特点","启发儿童的幻想,培养儿童的美感,丰富儿童的知识","取得了寓美育于歌舞之中的良好社会

① 黎锦晖《小羊救母》(1927)"序言"、"凡例(二)",上海中华书局1931年版。

② 黎锦晖《神仙妹妹》(1925),上海中华书局1928年再版。

效果。"①

周大风先生曾回忆他在年少时对黎锦晖儿童歌舞音乐的喜爱，并对这些歌舞作品及其对音乐美育所做出的巨大贡献给予了由衷的赞美与肯定，认为它们曾哺育与影响了不止一代人。他说：

《可怜的秋香》(还包括《小小画家》等几十种教育作品)曾经长期地教育过我，感动过我。特别是对于启蒙时期的儿童，真不知有多多少少像我这样的人，曾经得到过美育的哺育。莫看是一支短小的歌曲，它的力量有时是巨大的，并且影响是深远的。②

五四时期的音乐美育思潮对当时新型音乐创作的影响，并不仅仅表现在黎锦晖儿童歌舞音乐的创作。我们甚至可以这样认为，五四时期新音乐创作的初步发展，作为艺术美的结晶的音乐作品，无不在一定程度上受到了音乐美育思潮的影响，是音乐美育思潮推动下的产物。当然，这些新型音乐作品也在创作层面上成为这一时期音乐美育思潮中一个不可或缺的重要组成部分。限于篇幅，我们不再就这一时期体现音乐美育思潮的音乐创作进行更为全面而具体的考察，而只是通过重点对黎锦晖儿童歌舞音乐创作的介绍，大致了解音乐美育思潮对新型音乐创作的重要影响。

## 第三节　音乐美育思潮的式微及其历史意义

音乐美育思潮作为五四时期重要的音乐思潮之一，对新音乐的发展产生了极大的促进作用，但是，这一音乐思潮并没有得以顺利的继续发展，随着30年代的到来，音乐美育思潮逐渐走向衰落。其原因主要有两个方面：一是流行音乐的冲击；二是救亡音乐思潮的崛起。

### 一、音乐美育思潮的式微

20世纪20年代末至30年代初，在上海等大城市中，带有较强娱乐

① 俞玉滋《黎锦晖儿童歌舞音乐创作取得成就的原因——纪念黎锦晖诞生一百周年》，《音乐研究》1991年第4期，第22、23页。

② 周大风《〈可怜的秋香〉给人以力量——美育问题点滴》，《人民音乐》1981年第1期，第27页。

性与商业特点的流行歌曲逐渐兴起。这些流行歌曲的兴起与西方爵士乐等流行音乐的传入与影响有着很大的关系，因此，很多作品也带有爵士乐的特点。流行歌曲创作的先驱性人物，是高举“平民音乐”大旗的儿童歌舞音乐作曲家黎锦晖。尽管这一时期的流行歌曲作曲家并非黎锦晖一人，但黎锦晖在当时的地位却是无人可以比及，他超过了近代中国流行音乐史上任何一位作曲家的影响。美国学者安德鲁·琼斯甚至认为，黎锦晖开辟了一个爵士乐中国化的时代，是他造就了那一时代曾经璀璨一时的众多流行歌曲作曲家和大量的歌星与电影明星。①因此，谈及流行音乐对音乐美育的冲击，我们首先还要提到在音乐美育上做出过重大贡献的作曲家黎锦晖。

1927 年，大革命失败后，“为了适应歌舞在社会上演出的需要，同时也为了尝试以一种大众化的情歌代替当时茶楼酒肆中的‘粉色小调’”②，黎锦晖开始涉猎爱情歌曲的创作。这些爱情歌曲，起初是“把大众音乐中的一部分民歌、曲艺和戏曲中过分猥亵的辞藻除去，用外国爱情歌曲的词意和古代爱情诗词”创作而成，其特点是“适合小市民口味”③。在《毛毛雨》等爱情歌曲迅速走红后，迫于当时的经济压力，1929年后，黎锦晖开始大量创作“家庭爱情歌曲”。这些家庭爱情歌曲在电台、电影等现代传媒的介入下，迅速在全国产生了广泛的影响。《毛毛雨》、《妹妹我爱你》等作品几乎是家喻户晓，青年人更是乐此不疲地传唱，一个流行歌曲的时代从此开始。30 年代初期，受商业利益的驱使等各种因素的影响，黎锦晖的流行歌曲创作出现大量炮制乃至粗制滥造的现象，其结果是导致了部分作品质量低下乃至格调庸俗。这些问题的最终出现，除受商业利益驱使的因素之外，也和黎锦晖早在儿童歌舞音乐创作中即已表现出的对“美”的片面认识不无关系。随着这些格调不高、当时被称之为“时代歌曲”或“时代曲”的流行歌曲的诞生，黎锦晖早期的音乐思想发生了很大的变化，音乐美育的意识已经随着流行歌曲的批量制作而逐渐被其弃之不顾。

尽管这一时期从事流行歌曲写作的并非黎锦晖一人，但由于他是这

① Andrew F. Jones “*Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*”, Duke University Press, 2001, 73.

② 孙继南《黎锦晖评传》，人民音乐出版社 1993 年版，第 83 页。

③ 黎锦晖《我和明月社》，中国政协文史资料编委会编印《文化史料》1982 年第 3 集，第 125 页。

一领域中无可置疑的领军人物，因此他的歌曲被视为“黄色音乐”的代表而遭到音乐界、教育界的严厉批评。我们从30至40年代的一些音乐刊物、报纸杂志上面可以看到大量的批判文章，这些文章大都将“黎派音乐”视为伤风败俗、庸俗下流音乐的典型代表乃至代名词，呼吁取缔之声不绝于耳。客观地讲，流行歌曲在社会上的广泛传播，的确已与20年代音乐美育思潮兴起时的音乐状况有着很大的不同，它已远离了音乐美育思潮的影响而成为新兴市民音乐，特别是娱乐场所商业音乐的代表。一些依然强调音乐为美育、德育之重要手段的人士对以“黎派音乐”为代表的流行音乐提出严厉的批评，自然是合乎情理之中的事情了。

流行歌曲创作时代的黎锦晖，其音乐观念也变得与当时的社会思潮不相适应。他自己曾这样说过：

不懂一点社会科学的“老粗”也明白“肚里饥，身上冷凄凄，男中音高唱爱群爱国，一旁配着妻哭儿啼，凭你的音乐怎样雄壮，到末了一样饿扁归西。”所以用极浅近的常识来断定，所谓“音乐与国家民族之关系”，国富民强，音乐自然雄壮而快畅，若是国弱民贫，凭你请上六双莫扎特，一打贝多芬，苦于写不出“治饿驱寒”的曲子，也是枉然。①

这样的论调不仅与他早期的音乐美育思想截然不同，同时也与他所讥讽的“音乐救国”思想形成了关于音乐功能认识的鲜明对比。但是，随着“九一八”以后抗日救亡思潮的涌起与救亡音乐的发展，遭到批判的不是“音乐救国”思想，而是黎锦晖淡化音乐社会功能的认识。这也是30年代以来众多学院音乐家与非学院音乐家几乎都在彻底批判黎派音乐的重要原因。在时代和社会主流意识形态的边缘与夹缝中生存的“流行音乐”，尽管有着广泛的受众，但却一方面与“五四”以来的音乐美育思潮产生了观念上的极大冲突，另一方面也不能为逐渐兴起的救亡音乐思潮所包容。今天看来，以所谓“黎派音乐”为代表的时代曲在30年代初的流行，的确是显得生不逢时了。

救亡音乐思潮的崛起是造成音乐美育思潮走向衰落的又一重要原因。30年代后，随着救亡音乐思潮的日益高涨与左翼音乐运动、“新音乐”运动的蓬勃开展，人们对音乐功能的要求已不再是强调它作为涵养

---

① 黎锦晖《明月歌曲一二八首·引言》，上海知新书局1936年版，第3页。

美感的美育手段，而是将其视为抗日救亡大潮下一件最为重要的精神武器而存在。在这一决定性的目的制约下，音乐的形式与内容都有着明确的目标乃至限定，所有与抗战、救亡无关的音乐创作都遭到批评。不仅是黎锦晖的流行歌曲遭到严厉的批判，他早期创作的儿童歌舞音乐作品也一并遭到口诛笔伐。40 年代，麦新对黎锦晖儿童歌舞音乐的批评可谓是对黎锦晖批判文章的代表之作，他说：

庸俗化、神秘化、堕落的、向下的，黎锦晖的歌曲可以说是这方面的代表，什么“仙子”呀，“神”呀，把孩子们弄得糊里糊涂；每个歌舞剧没有一个中心意义，也并没有灌输给孩子们一些科学知识或生活知识，更说不上怎样警发孩子们的情感了。曲调方面则是将中国旧的民歌原封不动地不切合地搬移过去，没有创造，没有新的东西放进去。①

这样的评价显然是有失公允且无视黎锦晖儿童音乐创作的价值，与当时这些作品广为流行、深受儿童欢迎的实际不相符合。不但如此，麦新甚至认为：

黎锦晖的《葡萄仙子》、《月明之夜》、《三蝴蝶》等儿童歌曲剧，虽然这些东西曾经有一个很长的时间占据了孩子们的心灵，但实际上是帮了当时的反动统治者对下一代的主人们起了相当的麻痹作用。②

黎锦晖儿童歌舞音乐的价值遭到了彻底的否定，他在 20 年代的音乐美育中所做出的历史贡献也被一笔勾销了。

上述情形表明，流行歌曲的泛滥使得音乐美育思潮没能在更大的社会影响中得以健康的发展。同时，30 年代后的民族形势以及救亡音乐思潮的兴起，也迫使音乐美育思潮越来越失去它在 20 年代所具有的生命力。在这样的历史条件与音乐语境下，音乐美育思潮也就更加失去了存在与发展的条件，其影响日渐式微，最终淹没在新的时代大潮中而趋于销声匿迹。

## 二、音乐美育思潮的历史意义

综前所述，在音乐美育思潮的影响下，五四时期音乐作为美感教育

① 麦新《关于创作儿童歌曲》(1941)，吕骥编《新音乐运动论文集》，哈尔滨光华书店 1949 年版，第 244 页。

② 同上著，第 242 页。

之有效手段、音乐美育是促进音乐发展之重要渠道的观点，已是音乐界、教育界和知识界尽人皆知的共识。更多的人开始以审美的眼光审视音乐，认为音乐有着“无穷妙境”的感人效力，所谓“凡心理和情意中所有的现象，皆能借音乐表现出来，所以无论何国，欲使其国家富强，文化进步，没有不先提倡音乐，感动他国民的精神”①。这种认识真实地反映了音乐美育思潮在当时的影响。那么，今天看来，五四时期的音乐美育思潮有着怎样的特点与历史意义呢？

陈聆群先生在论及20世纪中国第一代音乐家时曾说，这一代音乐家“都是新学和五四新文化的产儿。他们正处在绵延两千年的封建政体与通过辛亥革命建立的共和政体相交替的历史关节处，对于什么是封建束缚，中国又为什么自1840年鸦片战争以来屡遭西方列强的欺凌，都有切身的感受。他们又面对着新的思想文化潮流掀起的阵阵巨浪，变法自强、革故鼎新的思想，尤其是五四新文化运动所传播的‘科学与民主’的思想，深入他们的心田，使他们积聚起了变革现实以救国拯民的满腔热血。这种匡世济民的抱负同他们所要从事的音乐专业，在新文化潮流中的一支——美育思潮中得到了契合。这一代的音乐家几乎都笃信可以凭借美育的手段，达到改善人生、改良社会的目的，从而形成了他们几乎是共同的理想：发展新的音乐教育以革新和振兴中国的民族音乐文化，并且通过音乐的潜移默化的作用，为改变中国积弱靡曼的国民性以至整个社会面貌尽一份力量。这种或可称之为‘美育救国论’或‘音乐教育救国论’的思想，与当时新文化界中不少人持有的‘教育救国论’、‘文学救国论’……属于同一思想体系。”②

的确，这一时期的音乐美育思潮依然没有摆脱强烈的社会使命对它的重要影响，音乐美育的精神实质也依然带有清末民初音乐启民思潮中强调以音乐改造国民精神的思想特点。这是因为，新文化运动的早期与学堂乐歌的后期，存在着时间上的重叠，音乐美育思潮的形成与学堂乐歌时期的音乐启民思潮有着承继与发展的一面；而且，如同音乐启民思潮一样，音乐美育思潮也主要是在音乐教育中发生、发展起来的。不过，与“五四”之前的音乐启民思潮相比，这一时期的音乐美育思潮又有其自

① 张经魁《音乐的效力》，《音乐季刊》1925年第5期，第1页。

② 陈聆群《中国新音乐的前三代音乐家》，《陈聆群音乐文集》，上海音乐学院出版社2004年版，第341—342页。

身的特点。

清末民初的音乐启民思潮中，人们对音乐的态度与认识，带有较强的功利主义目的，主要是通过乐歌作品表达社会集体意志，以音乐作为实现某种社会理想的工具，美育意识并不突出，音乐美育功能附庸于音乐的教化功能。20年代的音乐美育思潮则使人们开始注重音乐本身的美，注重个体对音乐的审美体验，尽管也有以美育辅助德育的观念，但毕竟已有了纯粹的美感教育的认识，美育既是德育的辅助，又是独立存在的，对音乐综合美感的关注超过了以往对教化功能的强调。清末民初的音乐启民思潮，其主题在于启民救国，20年代的音乐美育思潮则将这一主题置于背景的地位，以音乐美化人生的思想得以凸显。将音乐与美育视为人生重要内容之一的认识，也反映了这一时期“为人生而艺术”的文艺思潮的影响。

20年代的音乐美育思潮具有重要的历史意义。首先，在音乐美育思潮的影响与推进下，20年代后期，现代意义上的中国专业音乐教育终于得以初步建立，迈出了具有历史意义的一步。从本章第一节关于20年代“专业艺术教育机构”的简介中，我们可以清楚地看到这一点。其次，音乐美育思潮的兴起与发展造就了一大批在“五四”后产生较大影响的音乐家。正如前文陈聆群先生所言，20世纪第一代音乐家几乎无不受到美育思想的深刻影响。再次，音乐美育思潮有力地促进了新型音乐创作的发展，我们甚至可以把20年代新音乐创作的初步发展，视为音乐美育思潮影响的最为重要的收获。同时，音乐美育的社会实施又促使新形式的音乐作品与音乐演出进一步为部分社会大众所接受与认可。复次，音乐美育思潮推动了社会音乐活动的发展，提升和活跃了民众的精神文化生活，使越来越多的人认识到了音乐在人生中的重要作用，音乐日益得到社会上的重视。

总之，音乐美育不仅仅是一般的国民素质教育中的一项内容，同时也是推进音乐文化发展、为音乐艺术培养受众的重要保证。历史已经证明，重视音乐美育的时代必是音乐文化得以发展与进步的时代，忽视甚至取消音乐美育的时代必是音乐文化发展缓慢乃至遭到扭曲的时代。1949年新中国建立后，由于战争时期制订的一些文艺方针一直得以延续，音乐美育没有引起政府与社会的重视，人们的音乐美育意识也一直处于“沉睡”当中，这种局面一直持续到“文革”结束后新时期的到来。改

革开放后的80年代，美育才再度引起政府与音乐界的关注，人们开始重新认识到音乐在美育以及文化建设中所具有的重要作用，音乐美育从而得到了社会性的广泛重视。①

① 1986年，国务院政府工作报告中第一次明确将“美育”列为国家的教育方针，是年12月28日正式成立的“国家教委艺术教育委员会”，也把推动学校美育发展作为其中的重要工作内容之一。1986年12月11—16日，在广东省中山市召开了建国以来第一次“国民音乐教育改革研讨会”。来自全国各地音乐界、文化系统的一百七十余名正式代表与一百余名列席代表出席了这次盛会。这次研讨会之所以值得我们再次回顾，就是因为在这次会上，人们再次认识到“没有美育的教育是不完全的教育”，也重新认识到“音乐教育是美育的重要组成部分”(参见解珚《没有美育的教育是不完全的教育》，《中国音乐通讯》1987年第1期)。自此，半个世纪后，发轫于20世纪初年，盛行于20年代的音乐美育及其思想，终于在新的历史条件下再度引起了国人的重视。

# 第三章 20－40年代学习西乐思潮的深入发展

五四新文化运动时期，胡适曾援引尼采的话说现今时代是一个"重新估定一切价值"的时代。在他看来，新思潮的根本意义是一种"新态度"，他称之为"评判的态度"，也就是一种怀疑与批判的态度。他说：

新思潮的手段是研究问题与输入学理……新思潮对于旧文化的态度，在消极一方面是反对盲从，是反对调和；在积极一方面，是用科学的方法来做整理的工夫……新思潮的唯一目的是什么呢？是再造文明！[①]

向两千年来旧的封建文化告别，再造新时代精神的现代文明，这就是五四时期新思潮的根本精神所在。于是，文学、艺术、道德、学术，旧有的一切都成为批判的对象，传统文化的价值几乎遭到彻底的怀疑与否定，一切旧的东西几乎都被认为应加以改良甚至毫不足惜地抛弃。比如，对于中国旧戏，五四新文化运动的猛将傅斯年[②]就认为：

"就技术而论，中国旧戏，实在毫无美学的价值"；"旧戏的音乐，胡琴是头脑，然而胡琴竟是如此不堪"，"在音乐上，竟毫无价值可言；噪音浮

---

① 胡适《新思潮的意义——研究问题 输入学理 整理国故 再造文明》(1919)，姜义华主编《胡适学术文集》(哲学与文化)，中华书局2001年版，第132页。

② 傅斯年(1896—1950)，字孟真，山东聊城人。著名历史学家，五四运动学生领袖之一。1918年入北京大学，1920至1926年间先后于伦敦大学、柏林大学研究实验心理学、生理学、哲学等。在北大就读期间与罗家伦等人创办"新潮社"，主编《新潮》月刊，发表了大量批判旧文化的文章，是五四新文化运动时期较有影响的代表人物之一。有《傅孟真先生集》六册。

响，乱人心脾……不能动人美感”，“所以专就音乐一道评判旧戏，也是要改良的”。①

上述情形在音乐界同样存在。“五四”后，在新文化运动的激荡下，越来越多的人对中国音乐的历史与现状痛感其落后与不满，对中国传统音乐文化的重估与批判，也开始走向深入。对传统文化的批判，是为了“再造文明”，而再造文明就要继续学习、借鉴西方。因此，20世纪初兴起的学习西乐思潮在20年代进一步壮大起来，并在30年代前期达到高潮。抗日战争的全面爆发以及随之而来救亡音乐思潮的崛起，使学习西乐的思潮被推到了“后台”或“背景”的位置，但学习西乐的思想与行动并没有因此而终止，而是一直贯穿了此后中国新音乐发展的整个过程。学习西乐的目的在于融汇西乐因素、借鉴西乐的创作技法，创造中国的新音乐，而非单纯引进西乐或模仿西乐。因此，从20年代开始，中国新音乐创作由以日为师转向以欧为师，在这个过程中，受俄罗斯国民乐派的鼓舞，中国新音乐家也旗帜鲜明地提出了创建中国国民乐派的远景目标。

## 第一节　中国音乐落后论的进一步发展

五四时期，促使人们进一步学习西乐的动力，很大程度上来自对中国传统音乐的不满。在很多人看来，与西方音乐相比，中国音乐是极端落后的，这种落后不止千年，且体现在方方面面。世纪初以来的中国音乐落后论，自此得到进一步的扩大。

早在1916年，萧友梅在向德国莱比锡大学提交的博士学位论文《中国古代乐器考》②中即指出，中国音乐“没有得到欧洲音乐一样向多样化更进一步的发展”③。那么，中国音乐与西方音乐相比，究竟处在什么样的位置上呢？1920年，萧友梅撰文说，西方音乐“一千年前的乐器所

---

① 傅斯年《戏剧改良各面观》(1923)，丁守和主编《中国近代启蒙思潮》(中卷)，社会科学文献出版社1999年版，第228、229页。

② 直译德文题目为《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》。该文由廖辅叔教授于1988年译成中文。

③ 萧友梅《中国古代乐器考》，廖辅叔译，陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编《萧友梅音乐文集》，上海音乐出版社1990年版，第8页。

用的音域"，"跟现在中国乐器所用的差不多"①。这无异于说中国音乐与西方音乐相比，已经落后了一千年！此后的几十年间，萧友梅的上述观点基本没有改变，而是在更多的文章与场合中进一步表达了他关于中国音乐已然落后的认识：

今天中国音乐在世界乐坛上已经没有它的地位，是人所公认的；②

自唐开元元年至今一千二百年间我国音乐仍然是依然故我毫无进步改良；③

不怕公开地讲，我国的音乐，在某一时代，虽然有过一点小名誉，但是在本国的立场上看来，至少可以说最近三百年来没有什么进化，若拿现代西洋音乐来比较，至少落后了一千年。所以今日我们想研究吾国旧乐沿革，实际上与"考古"无异。④

提起这种落后，萧友梅几乎是痛心疾首：

说起我们中国的音乐，实在是足以令我们痛心的……世界上的人士，当说起音乐来的时候，全不把我们中国放在眼里。⑤

一言以蔽之，在萧友梅看来，中国音乐的整体发展水平至少落后西方一千年，这种落后自唐以后即已开始。

黄自与萧友梅的观点基本相似，他虽然稍微乐观一点，但也认为，中国音乐依然停留在欧洲中世纪的水平上：

用历史的眼光看来，中国音乐进展的程度只可比诸欧洲的十二三世纪。⑥

最悲观的可能是青主，在他看来，在中国谈论音乐是一件很奢侈乃至荒诞的事情，中国根本无音乐可言：

---

① 萧友梅《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》(1920)，《萧友梅音乐文集》，第142—143页。

② 萧友梅《中国历代音乐沿革概略》(上)(1931)，《萧友梅音乐文集》，第307页。

③ 萧友梅《对于各地国乐团体之希望》(1937)，《萧友梅音乐文集》，第446页。

④ 萧友梅《旧乐沿革》(1938)，《萧友梅音乐文集》，第469页。

⑤ 萧友梅《黄今吾的〈怀旧曲〉》(1930)，戴鹏海、黄旭东编《萧友梅纪念文集》，上海音乐出版社1993年版，第306—307页。

⑥ 黄自《怎样才可产生吾国民族音乐》(1934)，上海音乐学院《黄自遗作集》编辑小组编《黄自遗作集》，安徽文艺出版社1997年版，第57页。

在现在的中国谈起音乐来，确实是和在黑暗的地狱里面谈起佛法来一样。①

总之，在当时的人们看来，“中国音乐程度的幼稚，是无可讳言的事实”②，中国音乐的历史与现状和西方相比已是大大落后，二者不可同日而语。

学堂乐歌时期，最早从日本学习西方音乐的国人首先开始批判旧有国乐的落后，鼓吹学习西乐，创造中国新音乐，匪石则对中国传统音乐文化基本上做了全盘的否定。随着五四时期新文化运动的开展以及一些留学欧美、学习西乐人士的归国，人们对中国音乐落后的指摘更为理性，同时也进一步明确到中国音乐文化的诸多方面，其主要表现是音乐理论、音乐教育、音乐观念和音乐创作等几个方面的落后。这实际上已经涉及到中国音乐文化整体结构的落后，因此，我们应对这一时期的中国音乐落后论及其主要观点进行一番较为全面的考察。

## 一、音乐理论的落后

就当时的中国音乐落后论而言，其首要表现就是音乐理论的整体落后。此处所谓“音乐理论”，包括记谱法、作曲技术、音乐的学术研究等各个方面。这一时期音乐文献中出现的“音乐理论”、“乐理”等概念都涉及上述几个方面的内容，它们是相同内容的不同指称。“五四”后，有关中国音乐理论的整体落后主要指上述几个方面。

### （一）音乐学的落后

极力提倡与支持美育的蔡元培，认为中国音乐比之西方音乐的落后主要表现在音乐学的落后上。在他看来，中国乐理“转涉肤浅，学者知其然而不知其所以然。进步之迟，良有由也”。相反，西方乐理则以科学取胜：

求声音之性质及秩序与夫乐器之比较，则关乎物理学者也；求吾人对于音乐之感情，则关乎生理学、心理学、美学者也；求音乐所及于人群

① 青主《谈谈意大利的歌剧》，《乐艺》1931年第1卷第5号，第58页。

② 浩如《音乐是否属于特殊阶级的?》，国立音专音乐艺文社编《音乐杂志》1934年第1卷第2期，第45页。

之影响，则关乎社会学与文化史者也。合此种种之关系而组成有系统之理论，以资音乐家之参考，此欧洲音乐之所以进化也。①

近代以来，西方音乐之所以较中国发展迅速，其重要表现之一就是音乐学的进步，这一点的确已非中国所可比及。作为一位对西方文化、学术深有体认的学者，蔡元培深深地认识到了这一点。在上述引文中，蔡元培提到了今天我们都已熟知的音乐物理学、音乐生理学、音乐心理学、音乐美学、音乐社会学等诸多音乐学门类。尽管在长期的音乐发展过程中，中国也不乏有关这些方面的理论思考与记载，但与西方近代以来学科意义上的、成体系的音乐学研究相比，中国音乐的学术研究无疑是落后的。鉴于中国音乐在这些方面的落后，蔡元培认为，中国乐界需要做的事情是：

一方面输入西方之乐器、曲谱，以与吾固有之音乐相比较；一方面参考西人关于音乐之理论以印证于吾国之音乐，而考其违合。循此以往，不特可以促吾国音乐之改进，抑亦将有新发现之材料与理致，以供世界音乐之采取。②

这就提出了中国音乐应该借鉴、学习西方音乐理论，并以此与自身进行比较的要求，它不仅一方面可以促进中国音乐自身的发展，另一方面也有可能因此而对世界音乐做出可资他人借鉴的贡献。

长期留学国外专习音乐的萧友梅同样指出了中国音乐在音乐理论方面的落后，并认为造成这种局面的根本原因在于中国音乐教育的长期落后。在1920年归国后，应蔡元培之约，萧友梅撰写并发表在北大音乐研究会《音乐杂志》上的《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》一文中，萧友梅认为，近代以来西方音乐之所以发达迅速，很显著的一个标志就是“乐学”的进步与发展。所谓乐学，萧友梅言简意赅地对其做出界定：“就是用科学的法子去研究音乐的所以然的学问。”③同时，萧友梅罗列出了他所了解的西方乐学系统而丰富的诸多内容，例如和声学、对位法、作曲学、曲体学、乐器学、记谱学、

① 蔡元培《〈音乐杂志〉发刊词》，北京大学音乐研究会编《音乐杂志》1920年第1卷第1号。

② 同上注。

③ 萧友梅《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》，《萧友梅音乐文集》，第145页。

唱歌学、演奏学、音乐史、声学、声音心理学、音乐美学等等。这些在近代以来西方音乐与人文学科发展中逐渐建立起来的体系音乐学与历史音乐学的各种音乐学科，在近代中国则是付之阙如。萧友梅认为，造成这种局面的根本原因，在于中国自唐代以后在音乐教育上便开始裹足不前，以致最终落后于历史、落后于西方。因此，他写这篇文章的最后落脚点，是强调中国必须尽快成立专门的音乐教育机关，否则，中国音乐文化的种种落后局面将依然故往，最终导致中国音乐丧失掉在世界音乐中应有的地位。

蔡元培与萧友梅关于中国音乐理论或乐学研究落后的论述与观点，在当时是富于代表性的。正是有了像萧友梅等对西方音乐学术深有了解的学者对中国音乐理论落后的批评、对西方音乐学术进步的介绍，才在一定程度上促进了人们对这一问题的思考，引发了人们对西方音乐理论的更大兴趣以及"五四"后音乐学研究的逐渐兴起与发展。

**（二）记谱法的不精确与不统一**

中国传统记谱法的落后几乎是当时人们公认的事实，对它的批判也贯穿了整个20世纪上半叶。其中的基本认识是，传统记谱法如工尺谱等，存在着不精确、不易于学习，只能记写单声部等一系列弊端。五四时期北大音乐研究会的国乐导师陈仲子认为，"乐谱之不完全"是导致国乐衰颓与落后最主要的原因之一。①李荣寿则以皮黄为例，认为"我国皮黄由口授的多，至于一切奥妙深精处，全在个人揣摸，所以学它无从着手"；更重要的还在于"我国的工尺谱，法子并不完备，读谱更觉费时。总言之拿这两种法子研究，事倍功半，不易进化"。相反，"西乐是凭乐理的发展，无论声乐器乐，皆按学理制成一定的乐谱，广为传播，几具有普通乐理知识的，皆可按学理以研究"。因而，作者认为应该"以万国共通的乐谱，制成皮黄乐谱，详细研究，它就是在世界音乐上也可以占一位置"②。在另外一篇文章中，李荣寿认为："欲音乐之发达，非通西乐谱不可。"③由此，他主张在学校音乐教育中应废弃简谱而代之以五线谱。这样的观点在当时并不少见。在一些人看来，五线谱的完善是世界公认的，使用五线谱就是音乐"归于大同"的表现，因而中国音乐应该改良工尺记谱，所

---

① 陈仲子《欲国乐之复兴宜通西乐说》（上），北京大学音乐研究会编《音乐杂志》1920年第1卷第9、10号合刊，第2页。

② 李荣寿《皮黄的缺点》，《音乐杂志》1921年第2卷第3、4号合刊，第1—2页。

③ 李荣寿《教授西乐谱的研究》，《音乐杂志》1921年第2卷第3、4号合刊，第1页。

谓“仿简谱记法，更撷五线谱之优点尽量采用”[①]。

远在德国但却极为推崇中国古乐的王光祈，也同样认为中国音乐在记谱法方面较之西洋近代音乐缺点甚多：

我国古代乐谱，常用宫、商、角、徵、羽……或黄钟大吕等字。近代乐谱，则多用上、尺、工、凡、六、五、乙等字。然用字虽有变更，而根本形式则始终属于“字谱”一类。字谱用法太简单，不能适应复杂音乐的要求，而且一眼望去不能立刻看出全谱音调升降的大势，是一个最大缺点……吾国自设立学校以来，教师多采用简谱……其缺点与字谱无异。吾人万不可采用，宜直接改用五线谱。[②]

王光祈的观点与李荣寿基本一致，即认为中国古代记谱法应该加以废除而代之以西方的五线谱。

由于这一时期真正对中西音乐进行深入比较研究的人毕竟只是少数，因而有些指责中国音乐理论落后的观点也就难免失于偏颇乃至肤浅。比如，有人认为，中国的工尺谱“根本是不适用的。既不能表示过高或过低的音程，又不能在最短时间内写一张稍微复杂的乐谱。既是我们中国的是没有一用的，那么我们便不得不向他人学乖，于是只好拜外国的做先生了”[③]。

这种全盘否定中国音乐记谱法之价值的观点在当时并不少见，萧而化[④]的认识可资代表。他在《记谱法评述》一文中对在中国流行的三种记谱法，即简谱、五线谱和工尺谱进行了一番比较后认为，简谱是早已被欧美“视为劣货而遗弃了。没有文化的日本人把它当做宝贝拾来，而音乐宣告了死刑的我国，把它和日本货一起贩了过来”。至于工尺谱，萧而化认为，由于在记写时值、表情方面的不精确以及没有半音阶与和声的

① 许我彭《改良工尺记谱法刍议》，《音乐季刊》1924年第4期，第1页。

② 王光祈《东西乐制之研究》(1926)，冯文慈、俞玉滋选注《王光祈音乐论著选集》(下册)，人民音乐出版社1993年版，第88页。

③ 冯德《关于现在中国小学的和一般的音乐说几句话》，《开明·音乐专号》1929年第12号，第701页。

④ 萧而化(1905—1985)，江西萍乡人。音乐理论家、音乐教育家。早年曾学习绘画与自修音乐理论，1931年赴日学习作曲，回国后曾任《音乐教育》杂志主编、福建省立(1942年改为国立)音乐专科学校教授、校长等。抗战胜利后赴台湾，任台湾师范学院音乐系主任。创作有交响乐、钢琴曲、歌曲等音乐作品，并有多部关于音乐技术理论的著作出版。

应用,所以它"比落伍的简谱还要落伍,只可当做博物馆里原始的野蛮民族的遗物了"。与前二者相比,五线谱则是"现今世界各国均可采用的最进步的记谱法"。因此,萧而化强调说,如欲中国音乐之发达,五线谱为急需之物。①

上述观点指出了工尺谱在记写复杂的多声部音乐以及音乐表现的相对不精确性等方面的缺陷,认为五线谱恰恰是弥补了这些方面的不足。这些观点今天看来也是可以得到理解的。因为,除非中国人不需要那些在音乐表达上更为精确的谱式,也不需要与之相对应的多声音乐样式,否则,借鉴、学习五线谱等记谱法就无可非议。但是,上述观点的错误之处在于,他们从工尺谱与五线谱相比所具有的缺点出发(这些缺点恰恰是工尺谱自身的特点),将工尺谱的价值彻底否定了。我们无法要求前人能够对中西方记谱法及其在各自音乐传统中的作用做出合理的深入比较,但上述观点毕竟明显反映出以西方音乐价值观衡量中国音乐的偏颇,以及以西方音乐的审美体验比较中国音乐的审美错位,没有认识到不同记谱法各有其相应的音乐表达方式。对工尺谱的完全否定与贬斥,表现出他们对传统音乐文化的陌生乃至无知,这种蔑视传统的观点无论在当时还是今天,都不利于民族文化的保护与传承。

**(三)多声思维及其表现技术的阙如**

中国音乐理论落后的另外一个重要方面,是多声思维及其表现技术的阙如。萧友梅曾在多篇文章中指出中国音乐的落后,在他看来,中国音乐的落后表现在诸多方面,但"根本缺陷便是没有和声,没有转调"②。这实际上指出了与西方音乐相比,中国音乐缺乏多声思维,没有相关多声创作的技术理论的根本问题。当然,至于中国音乐"没有转调"之说,只能认为是没有西方音乐创作中的转调技法,中国传统音乐有其自身的转调特点。

赵元任与萧友梅的观点大致相同,认为中国音乐与西方音乐的差距,主要在于单声思维和多声思维的运用。在1928年出版的《新诗歌集》"谱头语"中,赵元任较为充分地表达了他关于中国音乐与西方音乐在声部思维方面的极大不同。他说:

---

① 萧而化《记谱法评述》,《音乐教育》1933年第1卷第1期,第39—48页。

② 萧友梅《音乐家的新生活》(1934),《萧友梅音乐文集》,上海音乐出版社1990年版,第380页。

"中国的音乐程度不及外国的地方，说起来虽然一大堆，可是关键就在个和声方面。""有了和声的变化，才有转调的媒介，一调当中全用起十二律来用得才有意义。没有和声不但是缺乏和声的兴趣，连单音上也没有多少发展的余地。"

他还以比喻的方式对单声思维与多声思维进行了一番比较：

单音音乐只有一度的（One-dimensional）变化的自由，仿佛是一条彩色的窄带子，一段红，一段绿，虽然理论上也有无穷的变化，可是只能在横里头做工夫；在一条半寸宽的带子上做彩色式的花样（照这个譬喻当然宽里不能有不同的颜色）做到丈把长，大概总有点儿厌气了吧？要是有不同的音乐同时进行呐，那就有两度的（Two-dimensional）变化的自由，仿佛就是成了一幅有长有宽的山水横批，爱画多长可以画多长，都是可以无穷无尽的；再说句算学的话，拿两度的无穷比一度的无穷，这第二种"无穷"当然要"穷"得等于零了！①

且不管赵元任的"两度的无穷"与"一度的无穷"的比较结果是否成立，至少可以肯定的一点是，多声音乐由于声部间的纵向比较，就音乐形式本身来讲就具有了单声音乐所不具备的艺术对比的丰富性，由此而带来的音乐情趣当然也与单声音乐有着不同之处。就这一点而论，赵元任与萧友梅的观点无可非议。

萧友梅、赵元任的观点基本上代表了此后有关中国音乐在多声思维方面落后的认识。王光祈就此从进化论的角度认为：

中国音乐现在进化的阶段，大体上尚滞留于单音音乐时代。即或偶有伴音之用，亦复极为简单，不能与西洋近代音乐相提并论。②

沈知白则如萧友梅一样，强调了和声在音乐的表现手法中的极其重要性：

和声可以把音调潜在的情趣烘托出来，可以补充音乐的表情，还可以加强节奏的气势。③

① 赵元任《新诗歌集·谱头语》(1928)，《赵元任音乐论文集》，中国文联出版社1994年版，第117页。

② 王光祈《西洋音乐史纲要》(1937)，《王光祈音乐论著选集》(上册)，第227页。

③ 沈知白《民间音乐与民族音乐的建立》(1945)，姜椿芳、赵佳梓主编《沈知白音乐论文集》，上海音乐出版社1994年版，第28页。

总之，所有的矛盾集中到一点，就是有没有和声的问题。在接触或学习过西洋音乐者看来，“没有和声（Harmony），故歌唱不能有两重奏、三重奏、四重奏……和数十人、数百人大合唱。像西洋的朔拿大（Sonata）以至于交响乐（Symphonies）一类的纯粹音乐，在中国乐坛上更从未见成立”。因此，尽管国乐有着“悠久的历史，但与西洋乐比较起来，立即相形见绌”①。

着眼于中国音乐未来的发展，贺绿汀认为，中国音乐如果仍将保持单声思维而没有变化的话，其将来的出路则很可能是走向自取衰亡。他说：

> 就中国目前现状讲，停留在单音音乐的范围，所谓乐队实质上就是大齐奏，所有的乐器都奏着同样的曲调，听多了总觉得单调乏味。这不能不承认是自己的缺点，必须设法有所发展，否则民族音乐将丧失自己的听众，在世界乐坛上也将失去它应有的地位。②

综观20世纪上半叶，关于中国音乐落后论的矛盾焦点，就音乐的表现手法而言，主要就是一个单声思维和多声思维的问题，多声思维的阙如，已成为中国音乐落后的主要问题与制约其发展的瓶颈。由单声思维向多声思维迈进，就成为20世纪上半叶中国音乐新发展中首先需要解决的矛盾。王光祈时代以单线进化论衡量文化发展的观点，在今天已遭到“文化价值相对论”的批判，但是，仅就音乐的表现技术而言，中国传统音乐缺乏多声思维，长期以来习惯于以单线条为主发展音乐的手法，却是个不争的事实。尽管我们的民间音乐中也有多声部民歌等体现多声思维特点的音乐，但与西方成体系的多声音乐理论及其作品相比，中国传统音乐中的多声思维不能不说是极为简单或欠发达的。在多声音乐复杂而微妙的声部比较，以及由此而体现出的更为丰富的形式美感方面，多声织体的确更能反映出音乐思维及其表现技术的复杂与丰富，就这一点而言，单声音乐有其所不及之处。因而，学习西方音乐的多声思维及其系统化的表现技术，正是中国音乐长期以来缺乏这些因素、而在发展中又需要这些因素的自觉追求，这是对中国音乐的补充与丰富。当

---

① 陈觉玄《改进中国现代音乐戏剧教育的意见》，《礼乐半月刊》1947年第4期，第3页。

② 贺绿汀《〈船家女〉中的三首歌》（1936），《贺绿汀全集》（第4卷），上海音乐出版社1999年版，第37页。

然，它的前提应是建立在尊重中国固有音乐的表现特点而非妄自菲薄地鄙夷民族遗产的基础之上。中国单声音乐中独特的音腔、旋法、韵味等，同样是西方多声音乐所不具备之处。但这些因素在近代学习西乐思潮的发展中，并没有被中国音乐家所深刻地认识到。这也从另一个方面表明，只有对西方音乐文化的认识达到较为深入的程度时，才有可能更深刻地理解中国传统音乐的独特之处。

## 二、音乐教育的落后

中国音乐落后的又一重要方面——毋宁说是造成中国音乐之所以落后的重要原因，是音乐教育的落后。作为中国近现代专业音乐教育奠基人与开拓者的萧友梅，对此有着深刻的认识。萧友梅认为，中国古代的音乐教育，要么是“国立的音乐教育机关或作或辍，不能继续维持”；要么是“进去教坊的学徒，多半没有受过普通教育，而且常有身家不清白的”；而最为严重的则是“我国向来尊孔”，一些“假性理家表面上是讲道德”，而事实上却是在“阻止音乐的进步”，我们的“国民已经受了这种似是而非的诡辩家骗了一千多年”！因而，萧友梅疾呼：

> 我们今天若还不赶紧设一个音乐教育机关，我怕将来于乐界一方面，中国人很难出来讲话了。①

在《最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因》一文中，萧友梅将中国旧乐之不振归结为三个方面的原因：一是“以前吾国乐师无发明制造键盘乐器与用五线谱的能力”，这是造成中国音乐没有复音的主要原因；二是“以前乐师过度墨守旧法，缺乏进取的精神，所以虽有良器与善法的输入，亦不愿意采用或模仿”；三是“吾国向来没有正式的音乐教育机关，以致音乐教授法未加改良，记谱法亦不能统一”②。很显然，上述后两条原因都与音乐教育相关。正是由于音乐教育的落后，导致了中国音乐在诸多方面的落后，从音乐教育的内部因素着眼，这

---

① 萧友梅《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》(1920)，《萧友梅音乐文集》，第147页。

② 萧友梅《最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因》(1934)，《萧友梅音乐文集》，第416页。

几乎是造成中国音乐落后的总根源。因而，中国音乐教育的落后，在萧友梅此后的一些文章中一再被提及：

自唐开元元年至今一千二百年间我国音乐仍然是依然故我毫无进步改良……不出下列两个原因：第一，因为向来习乐者偏重技术一方面，不知在理论上科学上两方面研究；第二，政府所设的教坊，目的专为养成乐工，并不是为发展音乐艺术，社会上又无其他固定的机关使人民有研究实验的机会，所以历代乐工只知传授一点技术，不求改良进步（有时且秘密，不完全传授，以致每况愈下，一代不如一代），习乐也只求知其然而不求知其所以然。这就是吾国音乐不进步的原因。①

在《十年来的中国音乐研究》一文中，萧友梅进一步指出了中国古乐不能流传至今的主要原因：一是"教授不得其法，乐师传授一曲多以听习为主，不注重看谱学习，所以人死之后，乐曲就与之同归于尽"；二是"记谱之法向不一致，同是一个乐器用的同一个乐曲，所记乐谱家家不同，教学者无所适从，乐曲因此不能有一定的标准"；三是"学音乐的限于某种阶级（像周朝是在贵族大学，唐朝是限于宫人），不能学校化、平民化。西乐输入中国之后，不能普及全国，还是犯了第三种弊病"。②

可见，在萧友梅看来，中国音乐落后的主要原因表现在音乐理论和音乐教育两个方面，而后者在一定程度上又是导致前者停滞不前的原因之一。就后者而言，专业音乐教育机构的缺失和传承方式的秘而不宣与不讲学理，以及音乐教育主要在于服务封建统治者的政治弊端，都严重影响了中国音乐的进步与发展。萧友梅不仅看到了中国音乐文化落后的主要方面所在，也清醒地认识到了造成中国音乐总体落后的深刻的历史根源。了解了萧友梅关于中国音乐落后的主要观点，我们也就不难理解他一生为了中国专业音乐教育和对西方音乐理论的传播所做出的殚精竭虑、鞠躬尽瘁的巨大努力。

萧友梅所谓音乐教育主要是指专业音乐教育，普通音乐教育又是怎样呢？1920年，李荣寿撰文指出：

我国列乐歌为普通学校必修科，已数十年了，这乐歌一科，在学校

① 萧友梅《对于各地国乐团体之希望》（1937），《萧友梅音乐文集》，第446页。

② 萧友梅《十年来的中国音乐研究》（1937），《萧友梅音乐文集》，第449页。

内，仍是无有何等的效果，在办教育人，以为无提倡的必要，在学生，以为无研究的价值。①

尽管随着音乐课程在中小学中的开设，普通音乐教育已经得到较为广泛的实施，但在一些音乐家看来，还是没有得到进一步的重视与发展。"五四"后对音乐教育的批评与学堂乐歌时期对音乐教育的热情肯定形成了鲜明的对比，这当然是音乐家进一步了解了西方音乐教育的发达之后，对中国音乐教育所提出的更高要求。

总之，中国音乐落后的又一主要表现，就是音乐教育的落后。

## 三、音乐观的落后

所谓音乐观，是指在一定哲学、美学观念和相关文化、历史背景的制约下，人们对音乐本质的认识。这实际上是一个极为复杂的哲学、美学命题，它涉及到方方面面的内容和问题。在中国音乐落后论的观点中，音乐观的落后也成为这一时期个别音乐家所强调指出的一个方面，其代表人物是作为音乐美学家与作曲家的青主。

青主认为，音乐作为一种独立的艺术，须具备两个条件：一是音乐不能做礼的附庸。青主说："中国旧日是极端推崇音乐，但是，普通说起音乐来，都是把它和礼用在一块。……乐不过是礼的附庸，所谓先王以作乐崇德，就是要用崇德的乐完成礼的全体大用。"②批判的矛头直指古代礼乐制度及其思想。青主的确看到了传统儒家礼乐思想对中国音乐文化的发展所带来的严重束缚，其主要表现就是音乐为政治统治服务，音乐的艺术性与主体性没有获得应有的地位，即便是民间音乐，在儒家礼乐观看来，也多被一概鄙夷为"郑声淫"的俗乐而遭到贬抑。因而，青主认为：

你们承认音乐是一种独立的艺术，那么，你们便不能够把它当做是礼的附庸。乐是礼的附庸，只在中国音乐史上面是有研究的价值，在音乐的艺术上面是没有研究的价值。③

---

① 李荣寿《我对于我国学校乐歌当改良的刍议》，北京大学音乐研究会编《音乐杂志》1920年第1卷第4号，第1页。

② 青主《音乐通论》，商务印书馆1933年版，第2页。

③ 同上著，第3页。

音乐成其为音乐的第二个条件是:音乐不可以由文人包办。在青主看来,"中国旧日的文人是包办一切的",而文人包办音乐的结果,一方面在于"在包办音乐的文人看来,音乐是应该受声韵的支配",受声韵支配的音乐便失去其生命的独立性;另一方面,文人包办音乐的结果,同样会导致上述第一种弊端,即"文人包办音乐,势必会把音乐当做是礼的附庸,音乐做了礼的附庸,即是做了道的一种工具,因为在文人看来,道是造分天地、化成万物的一样东西,凡属可以行道的诗书易礼,都是道的工具,固不仅音乐是如是"。因此,青主强调:

你们要把音乐的独立生命夺回来,自然要把"乐是礼的附庸"之说打破,即是要把"音乐是道的一种工具"之说打破,必要把这一类的学说打破,然后音乐的独立生命才有着落。

你们承认音乐是一种独立的艺术,那么,你们除否认它是礼的附庸之外,你们还要把它的生命从文人的手中夺回来。①

可见,文人包办音乐的结果仍是使音乐沦为礼的附庸、道的工具,根本上还是音乐主体性的缺失。这种音乐观在青主看来是戕害音乐艺术生命的罪魁祸首。如何把"乐是礼的附庸"、"音乐是道的一种工具"之说打破,"把音乐的独立生命夺回来"呢?青主为我们开出了一剂良方,那就是学习近代以来西方的音乐艺术观。

## 四、音乐创作的落后

近代以来,西方专业音乐创作的发达及其作曲家群体的蔚为壮观,没能在中国实现。长期以来,中国传统音乐一直在没有外力强大冲击的内部环境中,缓慢地进行着自身的调节与衍变,形成了较为稳固的音乐历史形态。因而,相对于西方专业音乐创作不断创新、求变的发展局面,中国音乐的创作就显得极为滞后。这一点,前述一些引文中已对此有所批评。进入20世纪,中国音乐在西乐东渐的背景下,开始了音乐创作及其形态的历史转型,学堂乐歌的编创掀开了新音乐历史的帷幕。但是,当五四新文化运动蓬勃开展之际,音乐创作领域依然主要是学堂乐歌"选曲填词"方式的延续,这就不能不引起主张新音乐创作的音乐家对它

① 同上著,第3、4页。

的批评。1920年，李荣寿在《我对于我国学校乐歌当改良的刍议》一文中，对一些“非驴非马”的学堂乐歌提出尖锐的批评，认为那种不考虑词曲结合是否合适的“选曲填词”作品“荒唐悖谬”①。诸如此类文章的发表，表明这种乐歌的编创方式已经不能满足音乐发展的需求。直到30年代，萧友梅在回顾学堂乐歌时期的音乐状况时曾说：

唱歌教材不过抄录几首日本歌调或赞美歌调，改填中国词句罢了，风琴的教材也不过弹几首幼稚园用的粗浅进行曲，既不足以代表国民性，更谈不到什么艺术价值。这个时期(大概有二十年)可以说是我国学校音乐的下种时期。②

不过，这类下种时期的乐歌作品，直到30年代依然余响未尽，其选曲填词的创作方式，也同样在歌曲创作中被不同程度地加以沿用，有的学堂乐歌甚至又被重新填词，继续传唱。黄自曾将这种作品中的粗制滥造之作讥之为“杂种歌”③，青主也指摘某些乐歌是“驴头不对马嘴”④。

对学堂乐歌的批评是否是对历史的过于苛求呢？“五四”后登上历史舞台的音乐家，几乎没有不受过学堂乐歌的熏陶与影响的。学堂乐歌时期不仅是学校音乐的下种时期，也是近代中国新音乐的下种时期，没有这个必要的历史过程的铺垫，就不会有此后新音乐人才的启蒙、新音乐文化的进一步发展。但是，当学堂乐歌完成了它的历史使命的时候，它同时也就迎来了对它的否定的一个新的历史时期，当然，这是否定之否定，而不是历史虚无主义的全盘否定。但不管怎样，五四时期人们已经认识到，音乐创作的落后已成为制约中国新音乐进一步发展的瓶颈。

综上所述，在“五四”后的一些音乐家看来，中国音乐文化的全面落后已是一个不可回避的历史事实。这是否是一种无视传统音乐文化的民族虚无主义呢？并非如此。指出中国音乐文化的全面落后，并不等于彻底否定中国传统音乐文化的发展历史及其价值，这样的论断也并不多见。讳疾忌医甚至抱残守缺决不是发展音乐文化所应有的态度。人们之所以认为中国音乐文化落后并不断指出这一点，正是反映了他们对中

---

① 见北京大学音乐研究会编《音乐杂志》1920年第1卷第4号，第1页。

② 萧友梅《十年来的中国音乐研究》(1937)，《萧友梅音乐文集》，第450页。

③ 黄自《儿童歌曲集·序》(1932)，《黄自遗作集》，安徽文艺出版社1997年版，第66页。

④ 青主《论民歌》，《乐艺》1930年第1卷第3号，第54页。

国音乐的发展充满着憧憬与希望。萧友梅曾真挚地道出了这一点：

在我们中国，则或因不学而不能著书，或因自夸秘诀而不愿传授，所以虽有绝技，亦往往不能流传……我们此后要本着大公无我的精神把艺术当做一件神圣的事业。有何成就不单是一己而亦是整个民族的光荣，有了这样的心思再加以继续的努力，然后在世界音乐上才有与人争一日之长的希望。我说这一番话，好像是自扬家丑。但是我正以爱之深，故不觉责之切，我们要对症下药，中国的音乐才有办法。①

应该说，这一时期的音乐家们大都是怀着这样复杂的民族情感来审视中国音乐的发展问题，他们大都是因为对中国音乐"爱之深"才会"责之切"，同时都在为中国音乐的发展寻求"对症下药"的良方。

落后与先进，趋同或差异，都是从比较中得来。但是，笼统地认为中国音乐比西方音乐落后，不能够从同中取异或异中求同，或是将"有"与"无"非此即彼地对立起来，都不是正确的比较方法，不能够客观地认识所要比较的对象。这一时期有关中国音乐落后的观点中不乏这样简单的认识。因而，赵元任关于中西音乐"不同的不同"与"不及的不同"的区分与论述，在当时来说就显得最为精到，至今令人难以忘记且具有极大的启发意义。

赵元任对中西音乐的异同与特点是进行过较为细致的比较研究的。在《新诗歌集》"谱头语"中，他对中西音乐的上述两种"不同"进行了较为深入的论述与说明。他首先指出了中西音乐在某些方面即他所谓音乐的普遍成分上都有相同的地方，比如："中国有宫商角徵羽或是上尺工六五，外国也有 do，re，mi，sol，la（别的音暂不论）；论拍子，中国有一板三眼，外国也有四分之四；论程式（form）中国有对偶乐句，有'甲乙甲''甲乙甲丙'等程式，外国也有对偶句，也有'ABA''ABAC'等等程式。"②一般说来，即便是处于不同文化与文明中的音乐，作为声音艺术的构成要素与手段方面，它们大都具有某种共有的普遍性及其相同之处，这一点也是显而易见的。赵元任指出的上述中西音乐存在相似性乃至一致性的某些方面，正是音乐构成的最为基础的一些形式要素。但

① 萧友梅《音乐家的新生活》(1934)，《萧友梅音乐文集》，第381页。

② 赵元任《新诗歌集·谱头语》(1928)，《赵元任音乐论文集》，中国文联出版社1994年版，第114页。

是，不同文化传统中的音乐更具有其不同于他者的自身特点，这是在"同一"中区别其"不同一"的重要依据。在这一点上，赵元任将其分为两个方面，即"要比较中西音乐的不同，得要辨清楚哪一部分是不同的不同，哪一部分是不及的不同。"①

所谓"不同的不同"，即是指中西音乐各自富有特性的地方。赵元任举例说，比如同用花音，中西方音乐在表现特点上就不一样："外国虽然也有 grace notes，但没有中国用得那么多，而且用法不同：中国唱奏花音贵乎快而圆，外国唱奏 grace notes 贵乎清而准，所得的滋味就不同，这个可以算做是中国音乐的特性"。又如，"中国乐调虽然有理论的十二律跟实际上的七音音阶，而在编音成调的时候，其最大的倾向还是用五音音阶来作调，这也可以算是中国乐调的一种特别的风味"。再如，"在乐器方面，中国有七弦琴，它又可以弹音又可以移指作 *legatissimo* 的音，如能用泛音（harmonics）作长篇的调儿，这是跟任何外国的乐器不同的地方。"因此，赵元任认为"这些都可以算中国音乐的国性，都是值得保存跟发展的"②。可以看出，这"不同的不同"一方面是指中西音乐的"同中之不同"，另一方面也是指中国音乐独有而西方音乐所没有之处。

所谓"不及的不同"，是指与西方音乐相比，中国音乐所没有或虽有但没有获得发展的方面。比如："外国音乐有一板三眼，也有一板两眼（就是三拍子）……有五音的调儿，也有在一个调的范围之内十二律全用到的；有一曲用一个调（key）的（但比较少见），也有一曲里头转调转十来回的；有笛子、胡琴一类的乐器，也有 orchestra 式的管弦乐队跟四排手键一排足键的管风琴；有 ABA 式的小曲，也有 sonata form 的大乐，有单音的乐调（melody），又有复音的和声（harmony），和声中还有对位派（contrapuntal）的多调儿复音（polyphony）。"赵元任认为"这些地方不能叫做中西音乐的不同，硬是中国音乐程度的不及"③。为什么这样说呢？赵元任认为，西方音乐比中国音乐所多出来的这些特征，"并不是有国性的，乃是就音乐当中所有的普遍性的成素，天然发展到这样的。就上头所论的那些事情，没有一样不是中国已经有萌芽的，连复音的试验

① 同上注。

② 同上著，第 114—115 页。

③ 同上著，第 115 页。

都曾经有人做过一点，不过咱们还是停在三四百年前他们所居的地位，他们近来一日千里的发展到这样程度了"①。这实际上等于说，中国音乐比之西方音乐的不及之处，并非中国音乐不需要有或完全没有能力发展之处，中国音乐中也有上述"不及"之处的因素，比如多声的运用，只不过相比于这些因素在西方音乐中的体系化，中国音乐要远远滞后。

赵元任以平易而客观的笔调，指出了中西音乐关系中最为实质的方面，"既看到了'不同的不同'，又看到了'不及的不同'。他不以'不同的不同'掩盖'不及的不同'，也不因'不及的不同'而忘记'不同的不同'"②。这种对中西音乐之"不同"的区分认识，直到今天依然有其极大的理论价值，对于合理发展中国音乐有着重要的指导意义。相对于西方音乐，中国音乐之"不同的不同"，恰恰是中国音乐自身特性的重要标示，是中国音乐在长期的历史发展中所形成的特定而稳固的形态特征，反映着中国人自己的音乐思维方式与审美趣味，它是构成音乐"传统"的重要因素，也正是中国音乐所应予以保留与发扬的重要方面。"不及的不同"则是指相对于西方音乐，中国传统音乐所没有或曾经有但又没有获得发展，而发展中的中国新音乐又需要有的方面。"不及的不同"正是许多人所指出的中国音乐落后的主要方面，是近代特别是20世纪以来中国音乐不断学习与克服的主要内容。

## 第二节　全面学习与借鉴西方音乐

"五四"以来的20年代，在文化上是一个多种声音并存的时代，有关音乐出路的认识也是主张纷呈。有人曾在文章中宣称："研究音乐的人，设或有喜欢西乐的，就研究西乐；有喜欢中乐的，就研究中乐；有两种都喜欢的，就两种都研究；更有那要想融合中西音乐，谋求创造的，都可以自由研究，尽量发挥。"③"倘若将来国乐发达了固然很好，西乐占优势也行，中乐能够调和而生出另一种音乐也未始不可。总之，我们没有偏见的：只是本着我们的宗旨，顺着世界的潮流，向着音乐的新境界进行罢

---

① 同上注。

② 魏廷格《"不同的不同"与"不及的不同"》，《黄钟》1991年第1期，第60页。

③ 毛邦伟《音乐与教育》，《新乐潮》1927年第1卷第1号，第3页。

了。"①上述对中国音乐道路的自由选择，以及没有偏见、顺其自然的音乐发展观，在当时也是一种声音，体现了五四时期趣味多元的音乐观念。但是，在中国音乐文化已然全面落后于西方的观念下，五四时期关于中国音乐出路的最响亮的呼声还是主张输入西乐、学习西乐。

学习西乐思潮的进一步深入发展有着深刻的社会根源，在中国社会从思想、文化、科学技术等各个方面不断学习西方的情况下，作为文化重要组成部分的音乐就不可能不受此影响，中国音乐不可能是铁板一块、"我自岿然不动"。正如程懋筠②所言：

今日之世界，非闭关所可守，今日之文化，岂故辙所宜循，吾犹知舍人力而利用天然，舍手工而利用机械，此皆师泰西之学说，而欲与之共进于文明之域者，何独于音乐而有中西之分哉。吾惟恐将来各国音乐达于大同之时，吾国音乐尚瞠乎其后，可悲可悯，莫此为甚，故主张于不失民族特性之中而毅然与西乐携手也。③

一言以蔽之，在门户开放的情形下，试图使自己的文化避免外来文化的影响或拒绝与外来文化的交融，无异于痴人说梦般的幻想，只会导致中国音乐在故步自封中走向僵化。中国音乐最切实可行的发展道路，就是在不失却民族性的前提下，学习、借鉴与融汇西方音乐的因素，在中西交融中开辟新路。

既然中国音乐的新发展必须建立在学习、借鉴西方音乐的基础上，这些学习与借鉴的内容主要体现在哪些方面呢？相对于前述关于中国音乐落后的几个概括方面，"五四"以来对西方音乐的学习与借鉴也就是弥补中国音乐比之西乐"不及的不同"之处，当然这"不及的不同"远远超过了赵元任所指出的那些音乐本体方面的内容，学习西乐同时还涉及到西方音乐的技术理论、教育、学术研究、音乐趣味乃至音乐艺术观等诸多方面，说它是对西方音乐文化的全面学习与借鉴并不过分。20世纪初年兴起的学习西乐思潮，在"五四"后的20至40年代，逐步走向深入。

---

① 大告《附带的几句话》，《新乐潮》1927年第1卷第2号，第47页。

② 程懋筠(1900—1957)，字与松，江西新建县人。早年留学于日本东京音乐学校，学习声乐与作曲。1926年归国后先后在江西、浙江等地中学、大学教授音乐。1933年与缪天瑞主持"江西省推行音乐教育委员会"工作，创办《音乐教育》杂志。主要音乐作品有《中国国民党党歌》、《全靠俺自己》等声乐作品。

③ 程懋筠《改良吾国音乐刍议》，《音乐教育》1933年第1卷第1期，第25页。

## 一、学习以多声思维为核心的西方音乐表现技术

与学堂乐歌时期所不同的是，五四时期人们有机会在更大的范围内接触和了解西方音乐的各种艺术形式，一些远比乐歌更富表现力的音乐演奏给部分国人带来了更为强烈的审美冲击力。1923年，沈秉廉[①]在听过上海工部局乐队的音乐会后，署名"沈醉了"写下这样的感受："惭愧和羞耻强烈地涌现我心中，是这一回听音乐会后所得的赏赐。"[②]为什么会有如此强烈而特别的感受呢？作者认为，这个在世界上并不著名的西人管弦乐队及其演奏者，国人却是望尘莫及，至于音乐会所演奏的世界名曲，中国更不知何时才会诞生。西方音乐的震撼同时带来了他对中国音乐落后的慨叹：

平心而论，我国古来所传一切五声音阶的乐器，哪里及得来西洋乐器的优美呢？所谈的乐理，又何尝有西洋的和声乐的精密呢？[③]

没有对西方音乐的感性体验就不会妄自得出中国音乐落后的结论，不管这种结论有多少可商榷之处。在沈秉廉看来，中国音乐所不及西方音乐优美的根本原因，在于中国乐理和乐器的落后。对西方音乐的审美上的新鲜感使沈秉廉对西乐与中乐做出了并不恰当的比较与价值评判。但是，有一点也应客观地认识到，中西音乐最明显的不同之处就在于音乐织体手法和所用乐器的不同，而其中最核心的问题又是西方音乐多声思维的发达，中国音乐多声思维及其技术的贫乏。因此，创作出像西方音乐一样的多声音乐，就必然要学习西方音乐多声思维的音乐理论与技术，对于这一时期的音乐家来说，这是最急需解决的一个问题。

萧友梅较早认识到了中国音乐在表现技术上较之西方音乐的落后，认为中国音乐"没有得到欧洲音乐一样向多样化更进一步的发展"，但他同时也强调：

---

① 沈秉廉（1909—1957），笔名沈醉了，江苏吴县人。毕业于上海专科师范学校，学习绘画与音乐。曾长期在商务印书馆等单位从事编辑工作，编、著有《复兴音乐教科书》（1933）及《幼稚园音乐游戏》（1930）、《幼稚园音乐一百六十首》（1936）、《群鸡》（1929）、《五蝴蝶在花园里》（1931）等大量儿童音乐作品。

② 沈醉了《听了上海市政厅音乐会后的感想》，《音乐界》1923年第12期，第1页。

③ 同上注。

> 中国人民是非常富于音乐性的……将来有一天会给中国引进统一的记谱法与和声，那在旋律上那么丰富的中国音乐将会迎来一个发展的新时代，在保留中国情思的前提之下获得古乐的新生，这种音乐在中国人民中间已经成为一笔财产而且要永远成为一笔财产。①

可见，早在20世纪的初年，萧友梅即已确立了欲使中国音乐获得新生并迎来发展的新时代，其前提就是必须学习与借鉴西方音乐多声思维的思想观念。以新的音乐创作来建设与发展中国音乐的远大理想，贯穿了萧友梅的整个音乐人生，可谓矢志不渝。在承认中国音乐落后的情况下，萧友梅认为中国音乐的根本缺陷是“没有和声”，补救上述缺陷的根本对策，就是“要博采西乐之长”，唯如此，“中国音乐的改造方有把握”②。在萧友梅看来，中国音乐的表现技术落后于西方音乐的根本之处，在于中国音乐多声思维的阙如。的确，中国传统音乐在几千年来的发展历程中，始终主要以单声思维为表现特征，尽管在广大的传统音乐中，也存在多声部民歌等音乐形态，但总的说来，中国音乐是以单声的“线性思维”为主③。这种线性思维的单声音乐，正如欧漫郎所说，“虽间有美丽的，但没有和声衬托，像没有绿叶扶持的花朵一样”④，已经不能满足越来越多的接触过西方音乐的人的审美需要。

因而，中国音乐欲走出历史以适应时代的发展，就不得不主动学习上述不及西方音乐之处，尤其是西方音乐中以多声思维为核心的音乐技术理论，唯如此，中国音乐才能实现新的发展，而不是原地踏步、固守传统，在历史的走廊里翻筋斗。萧友梅对这一点深有体会，他在有关文论

---

① 萧友梅《中国古代乐器考》(1916)，廖辅叔译，《萧友梅音乐文集》，第8页。

② 萧友梅《音乐家的新生活》(1934)，《萧友梅音乐文集》，第380页。

③ 田青先生称中国传统音乐中的这种单声思维现象为“线性思维”，并就这种音乐思维方式的特点及其深层的历史原因，进行了深入而富有启发意义的论述。他认为：“无论是儒、是道、是佛，所有曾控制中国人的精神，塑造了中国人的思维方式、美学观念，并对中国音乐提出理想、提出要求的哲学、宗教，统统要求中国的音乐要‘中和’、‘淡雅’、‘静’，于是，中国历代的音乐家们，便不约而同地在旋律的转折飞弄上下功夫了。这种哲学背景再加上政治上‘大一统’的正统封建观念，加上‘宫为君、商为臣、角为民、徵为事、羽为物’，不能颠倒僭越的迷信；加上连续两千年封建社会所造成的保守思想，加上生产力的长期停滞不前，于是，中国传统音乐中可能出现和曾经存在过的多声现象，便完全让位于线性思维了。”（田青《中国音乐的线性思维》，中国艺术研究院音乐研究所编《音乐学文集》，山东友谊出版社1994年版，第631—632页。）

④ 欧漫郎《中国新音乐运动》，《广州音乐》1935年第3卷第3期，第1页。

中不止一次提出要学习西方音乐的技术理论，从而创作出新的中国音乐：

中国今日之音乐，过渡时代之音乐也。……古乐已就衰微，新声犹未普遍。欲使青黄不接之时期迅速过去，自非努力介绍西洋模范之音乐及学习西洋进步之作曲法不为功。余从事音乐垂三十年，深知此中甘苦。①

萧友梅通过他主持的国立音乐院（1929年后改称国立音乐专科学校），把这种努力学习西乐的理念不断地传递给广大的师生们。他特别提醒：

今后习旧乐者和教学者均应格外虚心，同时要把西乐记谱法、和声学、对位法、乐器学、曲体学加以研究，方才可以谈到整理或改造旧乐；假如仍旧死守向来的态度，丝毫不愿意改变，恐怕百年之后，旧乐仍旧依然故我，永不能有发展的一日吧！希望学习旧乐的同志，今后特别注意和努力！②

五四时期，在音乐上持国粹主义态度的主要是一些于旧有国乐深有造诣的音乐家或热爱国乐的人，萧友梅特别希望学习旧乐者能够同时学习西方的音乐理论，或许自有其深意所在。

在主张学习西方音乐技术理论的观点中，难免会发生一些较为偏颇乃至全盘西化色彩的论断。程懋筠在《改良吾国音乐刍议》一文中认为，艺术虽然没有绝对价值可言，但从方法的科学与非科学而言，西洋音乐“较之吾国音乐为优”，因而改良中国音乐应当“以参考及采用西乐之组织为方法”。在他看来，中国音乐在音阶、节奏、旋律、乐器、记谱法、发声法等各方面均应加以改良，尽量采用和声等西方音乐创作技法，甚至应该放弃中国音阶在音乐上的中心地位，而“以西洋音阶代其地位”，在旋律上也要用“西乐之作曲法”，只有这样，才能实现一方面创造新的“国民音乐”，一方面“与西乐共进”，最终达于“世界音乐”的理想。③完全建立在西方音乐语言及其技术手法基础上的“国民音乐”，中国音乐的遗传因

---

① 萧友梅《儿童新歌·序》(1935)，《萧友梅音乐文集》，第433页。

② 萧友梅《最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因》(1934)，《萧友梅音乐文集》，第416页。

③ 程懋筠《改良吾国音乐刍议》，《音乐教育》1933年第1卷第1期，第23—26页。

子基本上荡然无存,很难说与以西方音乐为代表的所谓"世界音乐"有何区别。这种带有全盘西化倾向的音乐发展观,是学习西乐思潮中的特有现象,我们在后文将会具体论及这一问题。

总之,西方音乐的多声思维及其表现技术,成为中国人全面、深入学习西乐内容中的首要问题。这一首要问题的凸显,恰恰体现了中西音乐之"不同"的核心问题,即多声思维的确立与否;同时也反映了中国新音乐发展中必然要解决的一个矛盾问题,即单声思维向多声思维的过渡。因而,有学者认为,在这一意义上讲,中国近现代器乐创作的历史,即是一部借鉴西方多声思维理论及其经验,创造中国多声音乐的历史;① 单声思维与多声思维的矛盾关系甚至是近代以来中西音乐关系的实质所在,"正是中国现代音乐向多声思维发展的客观要求,与这种要求在传统音乐技术里不能得到满足而产生的矛盾,及西方音乐已存在有相对完善的多声技巧体系这些因素,才构成了中西音乐关系的实质"②。考察近代中国人学习西乐的历史可以发现,学习西方音乐以多声思维为核心的表现技术,成为20年代后中国音乐界学习西乐的主要内容。

## 二、学习西方的音乐教育体制

中国音乐之所以长期落后,而西方音乐却在近代以来获得突飞猛进的发展,其中一个很重要的原因,在于音乐教育体制的不同,二者相比,中国的音乐教育是极为落后的。萧友梅对此感触良深,他曾在多篇文章、多种场合表达过这一认识。所以,在他看来,改变中国音乐整体落后现状的关键问题就是发展音乐教育。他在博士学位论文中就说过:

> 除了推广一般的科学与技术之外,还应该更多地注意音乐的,特别是系统的理论和作曲学在中国的人才的培养。③

萧友梅和他同时代的许多音乐家一样,希望建立如俄国一样的国民乐派,但这一理想只能通过新音乐的创作才有可能实现,而新音乐的创

---

① 参见魏廷格《当代音乐创作的立足点》,《文艺研究》1988年第1期,第88页。

② 魏廷格《回顾二十——四十年代中国新音乐的理论与实践》(下),《音乐研究》1990年第4期,第73页。

③ 萧友梅《中国古代乐器考》(1916),廖辅叔译,《萧友梅音乐文集》,第133页。

作又必须依赖于作曲人才的培养与成长，这依然是音乐教育所担负的责任。

音乐教育的建设需要学习西方音乐的教育内容及其体制，只有这样才有可能培养出新音乐创作需要的人才。20年代初，国内设音乐教育的高等院校寥寥无几，主要集中在上海美术专门学校、上海专科师范学校（上海艺术师范学校）、北京大学音乐传习所和北京女子高等师范等教育机构中。这些为数不多的音乐教育机构所培养的音乐人才只不过是杯水车薪，远远不能满足国内对新的音乐人才的需求。专门音乐人才的匮乏仍是较长时间内难以解决的重大难题。因此，正如吴伯超在上海国立音乐院成立时所言："欲输入西方音乐亦非有专校不可。"①

在大学院院长蔡元培的支持下，1927年11月27日，上海国立音乐院成立。这是中国第一所独立的高等音乐院校，萧友梅长期以来创办专业音乐院校的梦想得以实现。音乐院成立之初由蔡元培兼任院长，翌年9月，萧友梅任代理院长。1929年7月，国立音乐院奉命改称"国立音乐专科学校"，萧友梅任校长。对于国立音专的教育建设，萧友梅可谓殚精竭虑、鞠躬尽瘁。音乐院最初规模较小，只设预科、专修科和选科三类。改称音乐专科学校后，专修科改为师范科，另设有本科和研究班，分理论作曲、有键乐器、乐队乐器、声乐和国乐五组，"以养成专门人才为目的"②。可以看出，国立音专在学制、课程设置等各个方面，都体现了西方专业音乐教育的特点，同时又考虑到国内的音乐现状而有所针对性。比如师范科的设立，显然是为了更迅速地为国内输送急需的音乐师资而考虑。国立音专这所以西方音乐教育为主的音乐院校，在20世纪的30至40年代，不仅集中了国内最精良的音乐师资队伍，更为国内培养了一大批的作曲、表演和理论人才，它也因此成为那一时期专业音乐家的摇篮和专业音乐创作最大的集中地。可以说，萧友梅辛苦经营国立音专的一生中，将西方音乐理论与教育体制在中国的介绍与实施，是脚踏实地、一步步地实现着他立志于建设中国新音乐的思想主张的，这也是那一时代众多音乐家的共同追求。萧友梅以及他的同人们深知靠他们这一代人无法完成中国现代音乐的全面发展，唯有靠音乐教育，靠输入与学习

① 吴伯超《国立音乐院成立记》，国乐改进社编《音乐杂志》1928年第1卷第2号，第3页。

② 萧友梅《十年来的中国音乐研究》(1937)，《萧友梅音乐文集》，第451页。

西方音乐，靠培养新的音乐人才，才能实现这一长远而伟大的理想。“筚路蓝缕，以启山林”，近代中国专业音乐教育的发展中，萧友梅、黄自等一批音乐教育家贡献卓著，功不可没。

随着国立音乐院的成立，30年代前后又有一批高等专业音乐教育系科相继设立，如国立北平大学女子文理学院音乐系、私立上海沪江大学音乐系、北平燕京大学音乐系、南京金陵女子文理学院音乐系、私立广州音乐院等等。这些音乐教育机构，从其课程设置、学制、教学手法等方面来讲，也大都是学习、借鉴西方音乐教育体制的产物。虽然新的专业音乐教育已在国内落地生根并开花结果，但这一切也仅仅是一个艰难的起步而已，它的教育成果离现实的需要还有着相当的差距。据萧友梅统计，从1927至1937年的十年间，国内接受过高等音乐教育（包括一些教会学校的琴科）的毕业生仅三百余人，其中修毕高级技术者不足十人。①即此一端，可见专业音乐教育的发展仍是任重而道远。

20年代后期建立起来的对西方音乐教育体制的学习与实践，一直成为中国专业音乐教育的主要方面，不管其教学内容发生了怎样的改变，但大的教育体制却基本延续了下来。

## 三、学习西方的音乐艺术观

此处所谓“西方的音乐艺术观”，是基于20年代后中国音乐家对西方音乐思想的介绍而言，其主要内容是指西方浪漫乐派以来的音乐观念。在浪漫乐派的美学观念看来，音乐是一门情感的艺术，它的主要表现对象就是人的丰富的内心情感和精神世界，音乐是一种无须翻译的世界语言，是灵魂的语言。20世纪10至20年代，现代音乐中的表现主义音乐观念，也认为音乐的表现是直指人的心灵深处和精神世界，音乐是由灵魂说向灵魂的语言。这些关注个体心灵、涉及音乐本质问题的西方音乐美学思想，与中国传统音乐思想有着极大的不同与反差，因此，学习西方的音乐艺术观念或美学思想，也是学习西乐思潮中的一个重要方面。30年代初，对西方音乐观念和美学思想进行极力推介的是青主，在对中国传统礼乐观提出尖锐批评的同时（见本章第一节），他也提出了学

① 参见萧友梅《十年来音乐界之成绩》(1937)，《萧友梅音乐文集》，第459页。

习西方音乐艺术观的思想要求。

针对中国儒家礼乐观对音乐主体性的严重束缚，青主道出了一句令中国人至今还在咀嚼的话题："你要知道什么是音乐，你还是要向西方乞灵。"[①]向西方乞灵什么呢？那就是"希腊人对于音乐的根本理解"。什么是希腊人对于音乐的根本理解？青主说："希腊人要把音乐当做是一种的语言。"这语言并非日常交际的语言，而"是用来补救说话的缺乏的一种语言，这就是希腊人对于音乐的根本理解"。所谓语言停止的地方正是音乐开始的地方，音乐的迷人之处就在于它能够表达语言所难以确切形容的内容，这种认识自西方浪漫主义音乐以来，一直有着极大的影响。因此，青主进一步说道：

> 我们顺着希腊人这个对于音乐的根本理解推想下去，便可以见得：音乐是一种灵魂的语言，只在这个意义的范围内，我们亦可以把音乐当做是描写灵魂状态的一种形象艺术。如果我们把我们的灵界当做我们的上界，那么，我们亦可以把音乐当做是上界的语言。[②]

通过一番层层推进的论述，青主实际上提出了向西方音乐"乞灵"的具体内容，那就是"把音乐当做是上界的语言"、表现人的灵魂世界的音乐艺术观念。青主在他的许多文章与书著中不止一次地提出这种观点：

> 音乐是由灵魂说向灵魂的一种语言，用来改善我们的精神生活，并非是只用来刺激我们的耳朵。[③]

青主关于"音乐是一种灵魂的语言"的论述，来自两方面的影响：一是浪漫主义音乐的美学观，二是表现主义艺术观。他引用一位外国音乐家的话说："只有音乐才是真正的世界语，我们并没有把它译成别一种语言的必要，他是由灵魂说向灵魂的。"[④]这种认识无疑源于浪漫主义音乐美学思想的影响。在浪漫主义音乐观看来，音乐是一门情感艺术，它无须翻译，直指人的灵魂深处和情感世界，就这一意义而言，它无分国界，是一种世界语。青主在德国留学数载，一直浸润于欧洲古典和浪漫主义音乐当中，这些音乐的美学观念就不能不对他产生影响。

---

① 青主《音乐通论》，商务印书馆1933年版，第5页。

② 同上著，第11页。

③ 青主《给国内一般音乐朋友的一封公开的信》，《乐艺》1931年第1卷第4号，第77页。

④ 青主《乐话》，商务印书馆1930年版，第46页。

此外，青主留德时期，适逢表现主义艺术大行其道，这一艺术观念同样对他产生了深刻的影响。在表现主义看来，艺术的表现对象就是人的灵魂世界，作为声音艺术的音乐更是如此，音乐表现的途径便是“从心灵到心灵”①。青主在《乐话》、《音乐通论》以及一些评论性、介绍性的文章中曾大量援引浪漫主义与表现主义的美学理论，《乐话》一书的多处内容是对奥地利艺术批评家赫尔曼·巴尔所著《表现主义》一书有关章节的直接编译与引用，体现青主音乐美学思想的关键之处，即“音乐是上界的语言”，“是由灵魂说向灵魂的一种语言”等观点，都可以在《表现主义》一书中看到。因而，可以这样说，青主音乐美学思想的实质，是融汇浪漫主义音乐美学思想加以嫁接、改造的表现主义美学观念，青主是将表现主义美学思想介绍到中国音乐界的第一人。②

作为20世纪上半叶唯一称得上音乐美学家的青主，实际上是以美学的眼光来审视音乐艺术的本质问题，并由此涉及到了对中西音乐的比较与评价问题。关于音乐是“灵魂的语言”、“上界的语言”的美学观点，曾长期作为批判的对象出现在一些美学文章和中国近现代音乐史的教科书中。“音乐是上界的语言”中的“上界”一词，使得过去有不少人认为青主的音乐思想是典型的唯心主义。实际上，从《表现主义》一书以及青主的解释可以知道，所谓上界就是指人的内界，即人的精神世界，与“音乐是灵魂的语言”是同一命题的不同阐述。正如音乐美学家王宁一先生在论及青主音乐美学思想时所精辟地指出那样：“不求上界问灵魂，问得灵魂知上界！”③青主不厌其烦地表达“音乐是上界的语言”、“音乐是由灵魂说向灵魂的一种语言”的美学观念，其根本目的是借此批判中国传

---

① 赫尔曼·巴尔《表现主义》(1918)，徐菲译，三联书店1989年版，第84页。

② 青主接受表现主义的艺术观念，有着多方面的原因。一方面在于青主“留学德国时正是表现主义运动最为强盛的时期”；另一方面，“又与20年代中国国内的现实状况有着更直接的联系。武昌起义后，青主直接参加过攻打潮州知府衙门的战斗，后以革命功臣被派留学德国。1922年回国后，国内正是军阀混战、民不聊生；而在文化界，五四运动后各种主义与思潮开始冲击着中国人的思想。回国后的青主继续为革命而奔走，但是他的革命理想非但难以实现，反而在大革命失败后被认做‘著名共党’遭到通缉，从而不得不开始他‘亡命乐坛’隐姓埋名的生涯。这一切‘外界’与‘内界’的痛苦，不能不说是他接受在德国即已接触的表现主义艺术观念，并进而直接吸收加以利用的重要原因。”(冯长春《青主音乐美学思想的表现主义实质》，《音乐研究》2003年第4期，第31—32页。)

③ 王宁一《不求上界问灵魂——重读〈乐话〉随笔之三》，王宁一《概念的漩涡——王宁一音乐学术论文集》，上海音乐学院出版社2004年版，第340页。

统的儒家礼乐观，同时必然涉及到对西方音乐艺术观的学习问题。从音乐观上深刻反思中国音乐，提出向西方乞灵，青主是近代音乐家中的第一人。不管他的这些理论今天看来有多大的可商榷之处，其音乐思想的正面意义不能轻易否定。

青主同时还是一位诗人，他关于学习西方音乐艺术观念的论题，之所以一直是一个颇有争议的话题，很大程度上也是因为其行文中所使用的一些充满诗性的语言和措辞。他在提出学习西方音乐精神的表述中所使用的"乞灵"一词，就一直是引起争议乃至批判的话题。有学者认为，"青主的音乐理论是'全盘西化'主张的典型"，所谓"向西方乞灵"，"其精神实质不外乎追随西方音乐，特别是追随浪漫乐派和现代主义流派。'向西方乞灵'完全没有'国民乐派'主张中的那种民族主体意识，精神境界是相当卑微的"。[1]也有学者认为，青主的音乐思想是带有"为艺术而艺术"的"唯美主义"色彩。[2]与上述认识不同的是，蔡仲德先生认为，青主对儒家礼乐思想的批判，主张"向西方乞灵"的思想，其根本在于引进西方人本主义的先进思想以"建立全新的音乐美学，根本改造中国音乐，把音乐由'礼的附庸'、'道的工具'变为独立的艺术、'上界的语言'，使音乐获得生命，自由发展"。[3]

究竟应该怎样看待青主"向西方乞灵"的观点呢？从字面上看，"乞灵"确实给人以"乞求"乃至"跪拜"，丢却自我、失去人格的感受，但是，如果我们从五四时期人们对这一概念的运用来看，又可发现它实际上是个非常中性的词汇。五四时期白话文运动的著名人物傅斯年在《怎样做白话文》一文中就使用过这个词。傅斯年认为，中国已有的一些近似白话体的小说，如《红楼梦》、《儒林外史》乃至近来的《二十年目睹之怪现状》和《老残游记》等，都难以值得做白话文小说的借鉴；而中国也一直缺少指导做白话文的理论文章，所以，他说："照这样说，以前的白话出产品，竟不够我们乞灵，我们还要乞灵别个去。"[4]乞灵别个什么呢？傅斯年

---

① 冯文慈《中外音乐交流史》，湖南教育出版社1998年版，第313—314页。

② 明言《20世纪中国音乐批评导论》，人民音乐出版社2002年版，第105页。

③ 蔡仲德《为青主一辩》，《人民音乐》1989年第4期，第12页。

④ 傅斯年《怎样做白话文》(1919)，北京大学、北京师范大学、北京师范学院中文系中国现代文学教研室主编《文学运动史料选》(第1册)，上海教育出版社1979年版，第120页。

说："我的意思就是乞灵说话——留心自己的说话，留心别人的说话。"①可以发现，此处"乞灵"就是"学习"或"受某一事物启发"的意思，并无其他富含特殊感情色彩的意味。另外，青主曾在其多处文论中使用过"乞灵"一词，比如：

普通一般人认为要练习音的审听，最好是乞灵于那架钢琴；②

凡用文字说不出来的情感，我们只可以乞灵于音声；③

如果我们要凭借音乐的威力和剥丧我们的灵魂的机械相抵抗，那么，我们只能够乞灵于具有精神上的原素的正当的音乐。④

在这里，"乞灵"一词又具有与前述"学习"略有不同的"求助"之意。就此看来，对"乞灵"一词含义的理解不能离开其当时的"语境"，否则自然会得出与其"本文"所不相同的解释。指出这一点并不意味着笔者完全接受青主的音乐思想，而是有助于我们较为准确地理解青主主张学习西方音乐艺术观的精神实质所在。

青主的音乐观念对其音乐创作也产生了深刻的影响。青主认为，音乐是一种独立的艺术，不能由文人包办。文人包办音乐一是会致使音乐"沦为道的工具"，二是使得音乐受了声韵的支配，会变成"中国旧日那种离不开声韵的诗的附庸"。所以，他认为，使音乐成为一种独立的艺术，除了否认它是礼的附庸之外，还要把音乐的生命从文人的手中夺回来。这种认识是受西方歌曲创作经验影响的结果。青主主张歌曲创作中应当注意歌词的朗诵所体现出来的音节的轻重抑扬，而不要为中国固有的"国粹"、"声韵"所左右，因为"声韵就是用来剥丧音乐的生命的一种宪法"，中国旧日倚声填词的歌曲作法就是如此。⑤就这一点而言，青主认为，所谓独立的音乐，"不过是四境之外的音乐，并不是我们中国的音乐"。青主本人的好尚的确也在于"四境之外的音乐"，他不但"有时会做出一些外国式的音乐作品"，"而且向来很喜欢鼓舞外国的作曲家把中国的诗词谱成外国式的乐歌"⑥。可以说，青主的音乐理论和他的创作实

---

① 同上著，第121页。

② 青主《论音的审听》，《音》1930年第19期，第1页。

③ 青主《什么是音乐》，《乐艺》1930年第1卷第2号，第11页。

④ 青主《音乐通论》，商务印书馆1933年版，第78页。

⑤ 青主《作曲和填曲》，《乐艺》1930年第1卷第1号，第58页。

⑥ 同上著，第67、68页。

践是一致的，尽管在批判旧日中国音乐是诗的附庸的同时，他也选择了大量中国古诗词进行谱曲，但在旋法与节奏上却是强调歌词语气的轻重而不考虑声韵的平仄，多数作品的技术手法是非常西化的。总之，他是努力将歌曲创作成"外国式的音乐作品"。

青主关于学习西方音乐艺术观的美学理论，在30年代的中国乐界产生了广泛的影响，当时的一些音乐出版物甚至音乐会节目单上，经常可以看到青主在《乐话》一书中的一些论乐文字的引用。①但是，救亡音乐思潮兴起后，青主强调音乐主体性的音乐观念遭到尖锐的批判，青主因而成为"音乐至上主义者"和"为艺术而艺术者"的代表人物。②

## 四、学习与引进西方乐器

除上述几个方面外，学习西乐思潮中的另一相关内容是对西方乐器的借鉴与借用问题。在当时的人们看来，西方乐器远比中国乐器科学，因而必须加以借鉴；而且，一定的音乐创作必然要求有适合于它的演奏乐器，否则，失去了它所对应的操作工具，音乐创作依然难以很好地实现其艺术表现。因此，欲学习西方音乐、创造中国新音乐，就必须借鉴、借用西方乐器。这是学习西乐思潮中的另一相关内容。

萧友梅在谈及西方乐器时曾说："欧洲人时时应用科学的学理来改良他们的乐器，扩大乐器所奏声音的范围，总要达到用声音描写各种动的生活"；而反观中国乐器，西方音乐"一千年前的乐器所用的音域"，"跟现在中国乐器所用的差不多"。③可见，就乐器而言，中国仍然停留在西方中世纪的情形。因此，引进适合于中国现代音乐演奏的西方乐器，不但是学习西乐实践中的一个有机组成部分，同时也是发展中国现代音乐不可或缺的重要方面。

贺绿汀是主张对西方乐器施以"拿来主义"的。他说：

在乐器方面，假如有某种中国乐器可以利用或改造而成为有价值的

---

① 参见廖辅叔《略谈青主的生平》，廖崇向编《乐苑谈往》，华乐出版社1996年版，第42页。

② 30年代后针对青主的此类批评文章非常之多，最具代表性的是章枚《音乐真是高于一切吗？——评黎青主〈乐话〉》一文（《音乐教育》1937年第5卷第2号）。

③ 萧友梅《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》(1920)，《萧友梅音乐文集》，第142—143页。

乐器当然是可以的，但是我们的音乐决不能为固有的、落后的乐器所束缚。许多极其精巧的极有价值的西洋乐器，我们都应该采用。①

在当时，有这样一种认识，即中国音乐一定要用中国的乐器来演奏才能真正称得上是中国音乐。针对这一点，贺绿汀认为："其实现在的中国乐器并不很适合于乐队的应用。所以我的主张是乐器的应用不必拘泥于中西。"他举例说："最近中央研究院把中国的笛子改良成已能吹出好几个半音，并增多了音阶……不过这种优点，外国的笛子早就具备了。由此观之，还不如直接采用西洋乐器似乎比较更痛快些。例如西洋音乐家鉴于我国的木鱼和锣、鼓等都是很好的打击乐器，很快就直接采用了。"②应该说，这种认识是符合现代中国音乐的发展需要的。贺绿汀有关拿来西方乐器为我所用的观点也得到了普遍的认同，下面王筍香③这篇文章的观点显然来自上述贺绿汀的文章：

在器乐方面，值得采用或是可以应用的，当然可以利用它；但决不能为了固有的不进步的乐器而阻碍音乐的进展。精巧有价值的西洋乐器，我们都应该无条件的采用。④

综上所述，"五四"以后学习西乐思潮进一步向纵深发展，西方的音乐理论、创作技术、乐器、音乐教育乃至音乐观念，都成为中国人学习、借鉴的对象，可谓是对西方音乐文化从器物到制度、观念的全方位学习。全面学习西方音乐文化，当然不能仅仅停留在将西乐平移至中国而一味模仿的层面上，其根本目的在于将所学内容加以消化、为我所用，使之成为创造中国新音乐的一个新的基础。近代以来乃至整个 20 世纪对西方音乐的学习，无不是为了中国新音乐的创造与发展这一伟大而艰巨的文化使命。

---

① 贺绿汀《音乐艺术的时代性》(1934)，《贺绿汀全集》(第 4 卷)，上海音乐出版社 1999 年版，第 19 页。

② 贺绿汀《关于中国音乐的几点看法》(1937)，《贺绿汀全集》(第 4 卷)，第 47 页。

③ 王筍香(1909—1984)，江西鄱阳人。音乐教育家。1925 年毕业于江西女子师范学校，同年任教于赣州省立第二女中附小，教授国语、数学与音乐。1927 年考入上海国立音乐院，主修声乐与钢琴。1931 年毕业后入江西省立女中担任音乐教员。1933 年起任"江西省推行音乐教育委员会"委员。40 年代后曾先后任教于南昌师范学校、江西师范大学音乐系等院校，一生从事音乐教育。

④ 王筍香《为什么我国学校音乐要用西洋音乐》，《音乐月刊》1938 年第 4 期，第 94 页。

## 第三节　创造中国新音乐

全面学习西方音乐的根本目的在于中国音乐的现代化，而实现中国音乐现代化的根本标志，就是中国"新音乐"的创造与发展。早在 20 世纪初，曾志忞就提出"为中国造一新音乐"的理论主张。他所谓新音乐，主要是指当时的学堂乐歌，也没有对新音乐的发展提出更为明确的界说。"五四"后，随着学习西乐思潮的进一步发展，人们对新音乐的内容与形式有了进一步明确的认识，即融汇中西音乐因素，在不丧失自己的民族特色的前提下，创造符合于时代发展的中国新音乐。

创造与发展中国新音乐，是 20 世纪上半叶众多音乐家的共同心愿。萧友梅在其博士学位论文中论及中国音乐的出路时就曾说："我个人的愿望是，除了推广一般的科学与技术之外，还应该更多地注意音乐的，特别是系统的理论和作曲学在中国的人才的培养。"①这里，萧友梅明确提出了作曲人才培养的重要性，因为他们将是中国新音乐的创造者。培养作曲人才以创造中国新音乐，是萧友梅将毕生精力奉献给中国专业音乐教育事业的最大动力。从东渡扶桑到负笈德国再到归国后二十年，萧友梅把他一生大半的时间奉献给了探索中国音乐出路、发展中国新音乐的伟大事业中去，说他是"中国新音乐的保姆"②，实在是再恰当不过。萧友梅曾明确提出，学习西方音乐的最终目的，就是为了创造与建设中国的新音乐。他说：

> 我之提倡西乐，并不是我们同胞做巴哈、莫查特(W. A. Mozart)、贝吐芬(L. Van. Beethoven)的干儿，我们只要做他们的学生。和声学并不是音乐，它只是和音的法子，我们要运用这进步的和声学来创造我们的新音乐。③

萧友梅的上述观点不仅明确指出了学习西乐的目的在于创造中国新音乐，同时也说明了新音乐的创作基础是建立在西方多声音乐思维及其创作技术之上的。这就势必要回答一个问题，即建立在西方音乐创作

---

① 萧友梅《中国古代乐器考》(1916)，廖辅叔译，《萧友梅音乐文集》，第 133 页。

② 晏青(刘雪庵)《纪念中国新音乐的保姆萧友梅先生》(1942)，《萧友梅纪念文集》，第 4 页。

③ 萧友梅《音乐家的新生活》(1934)，《萧友梅音乐文集》，第 381 页。

技术之上的中国新音乐是否具有中国音乐的民族性？萧友梅是这样看待新音乐的民族性的：

> 音乐的骨干是一民族的民族性，如果我们不是艺术的猴子，我们一定可以在我们的乐曲里面保存我们的民族性，虽然它的形式是欧化的。①

所谓"形式是欧化的"，并非指音乐形式的全部，而主要是指前面提及的"和音的法子"等西方音乐的主要形式要素，否则"形式的全盘欧化"是难以实现他所谓音乐的"民族性"的。萧友梅多次以和声学为例加以说明："它只是和音的法子"而"并不是音乐"。学习西方的作曲技术"并非主张完全效法西乐，不过学得其法，借以参考耳"。②而且，"倘能时时借镜西方音乐，理论技术两方面均作有系统的研究，将来改良旧乐创作新乐均非难事"，只有这样，中国新音乐才能"与西乐有并驾齐驱之一日"。③"即使那些古老的乐曲一般来说是限于单音的，那也可以按照新的方法加以改编"。④

萧友梅的音乐思想及其实践在当时是具有代表性的，即学习西乐是为了借鉴它的作曲技术创造中国的新音乐，新音乐不是建立在抛弃中国旧乐、全盘西化的基础上，相反，它必须是具有民族性的新音乐，因为民族性是音乐的骨干。这种对音乐的民族性的理解，与其他一些音乐家有着根本的不同。在当时的国粹主义音乐家看来，具有民族性的音乐只能是中国的传统音乐尤其是历史悠久的古乐；在主张改进国乐、创造新国乐的音乐家看来，音乐的民族性应该体现在以旧有国乐为基础、同时能够表现新的时代内容的音乐作品；而在以萧友梅为代表的主张全面学习西乐的音乐家看来，音乐民族性的内涵就具有了更为宽泛的意义，只要是带有一定中国乐风、体现时代特点的中国音乐作品都是具有民族性特征的，作品的创作技术仅仅是一种手段，西乐因素在新音乐创作中所占的极大比重并不影响其民族性的体现。萧友梅有关新音乐民族性的这一思想认识，我们在下文的进一步论述以及本书第五章论及萧友梅、陈

---

① 同上注。

② 萧友梅《听过来维思(Mr. Levis)讲演中国音乐之后》(1932)，《萧友梅音乐文集》，第 332 页。

③ 萧友梅《对于各地国乐团体之希望》(1937)，《萧友梅音乐文集》，第 447 页。

④ 萧友梅《中国古代乐器考》，《萧友梅音乐文集》，第 133 页。

洪等人的国乐改进观念时，将会有更为明晰的发现。

对新音乐的创作基础以及民族性的上述理解，并非萧友梅等人的凭空想象，它同样有一个重要的参照项作为其理论依据，这一参照项也是学习西乐的重要对象之一，即欧洲的国民乐派①。

## 一、国民乐派蓝图下的新音乐发展观

提出创建中国国民乐派这一崇高而远大的理想，并以此作为中国新音乐发展方向的音乐家们，大都是专门学习过欧洲音乐或对此有所了解者。但是，近代中国的音乐状况和欧洲国民乐派的崛起，二者之间有着极大的不同。与欧洲国民乐派所不同的是，中国的新音乐家们并非致力于摆脱外来音乐的影响，相反，他们是把学习欧洲音乐作为改造本土音乐、创造中国新音乐的一个有效途径。此外，尽管这一时期中国的新音乐家们对遥远的欧洲音乐的学习充满虔诚，但在对西方音乐语汇及其表现技术的应用上，还远远不能与欧洲国民乐派音乐家相比。毕竟，国民乐派的兴起国与德、奥等国家是可以划到共同的欧洲文明圈里的，而远在亚洲的中国却与它们有着极为不同的音乐文化史。但是，即便中国作曲家的创作从数量乃至质量上均无法与欧洲国民乐派的创作相提并论，有一点它们却是相似的，即二者都已不是纯粹的本土音乐，而是以在欧洲占统治地位的古典音乐的表现技术的基础上创作的、带有民族音调或

① “国民乐派”，现在一般史书上称做“民族乐派”，考虑到 20 世纪上半叶中国音乐家大都使用“国民乐派”这一称谓，为与本书叙述对象统一起见，此处仍沿用这一概念。欧洲国民乐派的兴起有其特定的历史文化背景。长期以来，德奥和意大利音乐统治着欧洲乐坛，19 世纪后期，俄罗斯、捷克、挪威、芬兰等东欧、北欧一些国家的音乐家为摆脱外国音乐对本国音乐的束缚与影响，开始探索发展本民族音乐，以格林卡、斯美塔纳、格里格、西贝柳斯等为代表的音乐家，成为国民乐派的代表人物。从根本上讲，国民乐派的崛起又是源于 19 世纪中叶欧洲民族解放运动的影响，音乐的独立是和民族的独立紧密相关的，因而，一般史书上都把这一时期的国民乐派视为音乐上的民族主义。在他们的作品中，本民族的神话传说、文学题材、民歌与舞曲素材都成为作曲家青睐的重要对象，但同时在音乐的技法、表现特点等方面，这些作品还是与当时统治欧洲的德国音乐等有着极大的血缘关系，而并非一切都是地方性色彩的创作。以俄罗斯国民乐派的音乐为例，“广泛利用民歌因素给俄国音乐带来了有趣的异国笔触，但是，他们的曲调尽管很美，他们的音乐却是世界性的。不仅外表如此，内容也是，其着重点是在西方的特点上而不是在真正的民族的特点上”。（保罗·亨利·朗《西方文明中的音乐》[1941]，顾连理、张洪岛、杨燕迪、汤亚汀译，杨燕迪校，贵州人民出版社 2001 年版，第 591 页。）

某些局部特征的"民族音乐"。

考察萧友梅、黄自等人的音乐创作,大都带有鲜明的欧洲音乐的烙印,是欧洲音乐的表现技术所打造出来的产品,某些民族音乐素材的应用,在音乐中只不过起着一点"香料"的作用,有学者甚至认为这一时期的中国新音乐,仅仅停留在对欧洲音乐的模仿阶段上。[①] 在学习中创作出来的艺术作品,模仿的现象是正常的,新音乐所具有的西方音乐特征,是学习西乐的必然产物。但是,大量新音乐作品中,毕竟融汇了中国传统音乐的某些因素,这些因素使它具有了不同于西方音乐的风格特征与神韵。20 世纪 20 年代后的新音乐创作,是当时中国人思想感情的反映,它们已经成为近现代中国音乐创作中不可分割的重要组成部分。

创建中国的国民乐派并没有一个自觉而成熟的纲领,也很少有人对欧洲的国民乐派进行专门深入的研究,"国民乐派"只不过是这一时期一些音乐家为中国音乐的前景所设想的一幅蓝图而已,深入学习西方音乐、创造新音乐,正是为了这个远景目标而做出的准备。提出创建中国国民乐派这一口号的音乐家,都主张应该在中西音乐的融合中发展中国新音乐,但是,新音乐的创作与国民乐派的建立,究竟应该以中国传统音乐,还是以西方音乐作为根基,在这一实质问题上还存在着很大的分歧。这些分歧,反映了当时的新音乐家们在如何创造新音乐这一现实问题上的不同思考。

一种观点认为,中国国民乐派的新音乐创造,应建立在国乐的基础之上。

1923 年,上海音乐学校编辑出版的《音乐界》杂志,明确宣称其旨趣在于"宣传国乐,介绍欧美音乐的常识,希望国民乐派的成立"[②]。

成立国民乐派的一个最重要的前提是,它必须建立在对国乐即中国传统音乐加以新创造的基础上,而不是完全建立在西方音乐因素的基础之上。在《音乐界》主编傅彦长[③]看来,对国乐的利用并非是一些国粹主

---

① 参见刘靖之《抄袭、移植、模仿——中国新音乐发展的三个阶段》,《音乐与表演》2000 年第 3 期,第 7—10 页。

② 傅彦长《普雷露提奥》,《音乐界》1923 年第 1 期,第 3 页。

③ 傅彦长(1891—?),湖南宁乡人。早年卒业于上海南洋公学,1917 至 1918 年于日本东京音乐学校选科学习声乐。归国后曾为北京大学音乐研究会会员,任长白山乐组组长。20 年代曾任教于私立上海专科师范学校,教授乐理,同时担任上海音乐学校《音乐界》杂志主编。著有《音乐文集》(1929)、《音乐常识问答》(1930)及大量文学作品。

义家所认为的那样，只有古乐才是值得发扬，“以为三代以前的古乐是好的，因为这是中国圣人的作品”。反之，国民乐派的建立也不能完全以欧洲音乐作为基础，认为“欧洲音乐是好的，因为这是西洋圣人……的作品”。总之，无论是尊崇中国古乐还是西方古典音乐，都是一种荒谬的迷信。因此，傅彦长认为：

这一种荒谬的迷信不打破，被压制的中国音乐永远不能够出人头地；中国音乐范围里面的小调、大鼓书、京剧、昆曲、东乡调等永远不能够估定它们的真正价值……就是中国式国民乐派永远不会产生出来！①

可见，国民乐派音乐的创作就是要以现实中那些活性遗存的广大的中国传统音乐作为根基。因此，傅彦长强调说：

将来我们中国如果有完全管弦乐或者有完全歌剧的一天，这第一层的基础，大约是被我们所看不起的郑卫之声的小调吧！②

对国民乐派的这种理解，与五四时期国乐改进思潮中的基本观点极为相似，傅彦长所理解的国民乐派和刘天华创造新国乐的思想并无大的差别。

吴伯超③也认为国民乐派的创建应当植根于国乐的基础之上。1930年，吴伯超在《中国乐艺界概况》一文（署名吴希之）中，介绍了20年代以来社会以及学校音乐教育中对国乐日渐重视的情况。在谈到一些专业音乐院、系的学生对于国乐的学习时，吴伯超热情地赞誉道：“这般莘莘学子，既受西乐的洗礼，又得国乐的素养，将来改进国乐的效果，定然可以令人惊奇的。”他还充满激情与期望地提出了创建中国国民乐派的口号：

现在世界各国的国民乐派，都峥嵘突兀，显露头角，我们古代号称礼

---

① 傅彦长《对于国乐的一点私见》，《音乐界》1923年第1期，第24页。

② 同上著，第26页。

③ 吴伯超（1903—1949），音乐教育家、作曲家、合唱指挥家。原名吴畸大，笔名吴希之。江苏武进人。早年随刘天华学习二胡。1922年考入北京大学音乐传习所甲种师范科。1927年与刘天华等发起成立“国乐改进社”，同年受聘上海国立音乐院助教。1931年公费留学比利时，入沙尔勒瓦音乐学校学习，1933年考入布鲁塞尔皇家音乐院深造。1935年归国，受聘国立音专，教授视唱练耳、指挥与理论作曲等课程。上海沦陷后先后在桂林、重庆等地从事与宣传抗战有关的音乐活动。1943年任重庆青木关国立音乐院院长，并于1945年创办国立音乐院幼年班。创作有《中国人》、《合乐四曲》等抗战歌曲和器乐作品。

乐之邦的后裔们，难道不替祖上争口气，起来完成中国的国民乐派，与世界各国相提并荣吗?![1]

可以发现，吴伯超是把创建中国的国民乐派的理想与改进国乐的主张联系在一起的，国民乐派的创建是国乐改进的一个远景目标。

以旧有国乐作为创建国民乐派之基础的观点，在知识界也有着一定的影响，比如30年代梁启超关于中西音乐关系的论述，实际上涉及到了如何发展中国音乐的问题。在《中国近三百年学术史》一书中，梁启超在谈到引进西乐问题时说：

改造音乐必须输进欧乐以为师资，吾侪固绝对承认，虽然，尤当统筹全局，先自立一基础，然后对于外来品为有计划的选择容纳。而所谓基础者，不能不求诸在我，非挟有排外之成见也。[2]

显然，梁启超既反对排斥西乐，又不主张将外来音乐作为创造中国新音乐的基础。在他看来，创造未来之中国音乐应建立在我国固有民族音乐的基础之上，原因在于其中有着深刻的民族认同心理问题。他说：

音乐为国民性之表现，而国民性各各不同，非可强此就彼。今试取某国音乐全部移植于我国，且勿论其宜不宜，而当先问其受不受；不受，则虽有良计划，费大苦心，终于失败而已。譬之撷邻圃之秾葩，缀我园之老干，终极绚烂，越宿而萎矣。何也？无内发的生命，虽美非吾有也。[3]

不难发现，30年代梁启超关于中西音乐关系的认识，与他在20世纪初年主张以西乐为主的观念已有很大的不同了，此处的观点与傅彦长等主张在旧有国乐基础上建立与发展中国国民乐派的认识是基本一致的。

另一种观点认为，中国国民乐派新音乐的创造，应建立在西方音乐的技术理论及其创作经验的基础上。这种主张基本上代表了当时大多数新音乐家的观点。

赵元任曾说过，“音乐的一大部分是跟世界公共的”，但同时也是具有“国性”的。他以俄国音乐在近代的发展为例说：

比方他们的音乐专门学校里所教的基本科目跟材料，除掉文字以

---

① 吴希之《中国乐艺界概况》，《乐艺》1930年第1卷第1号，第54页。

② 梁启超《中国近三百年学术史》(1936)，中国书店1985年版，第363页。

③ 同上注。

外，是跟巴黎、维也纳所教的一样的，断没有什么俄乐系跟西乐系并立的可能的。但是俄国的唱团是世界上有特别名声的唱团，他们有他们的特长，是人家所不及的。俄国著乐家所著的音乐的基本的法术是跟世界公共的，但是里头又另有俄国的国性跟著者的个性，使听者可以听得出而听了也喜欢。要达到这种情形，是中国音乐发展上应取的目标。①

不难看出，赵元任是主张中国新音乐的发展应当效法俄国的国民乐派。因此，尽管赵元任主张举凡音乐上能够体现“国性”和作曲家个性之处都应尽量保留和鼓励运用，但同时却也强调说：

我所注重的就是咱们得在音乐的世界上先学到了及格程度，然后再加个人或是中国的特别的风味在上，作为有个性的贡献。中国的音乐假如是上了正轨，将来就是到近几十年来俄国音乐的情形。②

从上可以看出，在如何发展中国音乐问题上，赵元任是主张首先师法西乐、借鉴西乐，在西方音乐技法的基础上融汇中国传统音乐特性因素，从而创造中国新音乐的，其效法的对象就是俄国的国民乐派。所谓“世界音乐”或“音乐的世界上”不过就是指西方音乐，赵元任曾明确指出过：“在西洋人代表世界音乐的时候，听了那种音乐，免不了生出‘这是西乐’的联想，这是情有可原的事。”③

黄自的观点与赵元任相同，他认为：

音乐之趋势，当趋重于西乐。但国乐亦有可取之点，而未可漠视。关于民间通行之民歌，亦不无可采之处。即如欧美各国，一方尽量吸收外国著名歌曲，一方尽量保存固有民歌而发扬光大。如俄国国民派之音乐家，均是如此主张。此则颇足供我国音乐家之参考。④

此处可大致看出黄自的音乐思想，即中国音乐的发展应重视对西乐的学习，同时对遗存中的国乐亦不可忽视，在中西的交融中促进音乐的发展，在这一点上，俄国的国民乐派已经为我们树立了榜样。这一思想在黄自后来的一些文论中不断得到强调，黄自渴望如俄国国民乐派一样

---

① 赵元任《新诗歌集·谱头语》(1928)，《赵元任音乐论文集》，中国文联出版社1994年版，第117页。

② 同上著，第116页。

③ 同上注。

④ 黄自《家庭与音乐》(1929)，《黄自遗作集》(文论分册)，第73页。

振兴中国新音乐的心情是急切而热情的。他在为《复兴初级中学教科书·音乐》而写的有关中国音乐史发展的简要介绍中说：

从民国十六年大学院长蔡元培博士手创国立音乐院于上海，开吾国国史未有之先例，才播下一点振兴音乐的种子。将来若果有力者能够高瞻远瞩，注意到民族整部文化的发展，给予它充分的培养扶植，则几十年后未始不有粗枝大叶、红花硕果的收获，像俄罗斯近代音乐的突飞猛进，抗衡于德、奥、意、法那样。①

可见，中国音乐如欲跻身于未来的国际音乐之林，就必须效仿俄国国民乐派的发展之路，而借鉴西欧专业音乐教育体制的国立音专，在黄自看来无疑是为创建国民乐派而培养人才的基地。

曾经留学法国的音乐家李树化②，也明确主张中国音乐的发展应以欧洲国民乐派为榜样。在他看来，中国旧有的音乐也有相当的可用之处，所以不能废除。但是，旧有音乐中所存在的弊端也必须加以改造，而改造的手段就是学习西乐、借用西乐。他说：

现代中国音乐需要改造，是很自然的倾向……但是他们要改造，他们必先有相当的手段。这相当的手段很明白地就是西洋音乐的介绍采用……改造法当然要采西洋的科学的方法。③

但是，以借鉴西乐手法改造中国旧有音乐，还不是中国现代音乐发展的最终目标，其最终目标在于引进西方音乐后创建中国的国民乐派。李树化说：

他们不能以改造为满足，他们还要尽量介绍那世界人都有享受的权利的西洋音乐，妥当点说，那是世界音乐。不过他们还有一个最高的(最终的)目标，即要利用这世界音乐的已进步到极点的工具——乐器，来创造一种具有他们自己的特性的音乐，这种音乐即前面曾说过的国民乐派。④

---

① 黄自《近世音乐之趋向》，黄自、张玉珍、应尚能、韦瀚章编著《复兴初级中学教科书·音乐》第2册，商务印书馆1935年版，第56页。

② 李树化(1902—?)，广东梅县人。早年曾留学法国里昂国立音乐院。1925年归国后先后执教于北京艺专、杭州国立艺术院、国立福建音乐专科学校和浙江大学等校。著有《钢琴基本弹奏法》(1941)，参与撰写《现代中国艺术发展史》一书音乐部分(1936)，创作有艺术歌曲、钢琴曲等作品。

③ 李树化《音乐》，李朴园、李树化等著《近代中国艺术发展史》，上海良友图书印刷公司1936年版，第20页。

④ 同上注。

李树化也认识到创建中国的国民乐派谈何容易，认为“音乐艺术实际不能和机器马达一样，出几个钱从外运过来，就可以一样在自己国里开起电灯架起轮船。音乐常有一种国民特性，这种特性，属于这一国国民的，往往他国国民不能领受”。但同时他也非常肯定地指出，现代中国“已见新音乐发生的端绪”，“中国至少有几个人在那里活动——向着这个目标活动”。[①]李树化一方面强调了国民乐派的创造要充分地学习、借鉴西乐的技术及其经验，另一方面也指出了国民乐派之“国性”的重要性，而体现国性之处就在于对旧有传统音乐因素的吸取和利用；同时也不无乐观地指出，创建中国的国民乐派已不仅仅是个理想，而是已经成为当时一些音乐家的实际行动了。

萧友梅后期的音乐思想中，也涉及到国民乐派的问题。1938年，在接受《音乐季刊》记者关于中国新音乐的访谈时，记者提出了这样的问题：“有人主张音乐不分国界，用世界的眼光来观察音乐，凡是进步的音乐，便迎头把它赶上，凡是落后的音乐，便忍痛把它放弃；这样，中国人学音乐的，便一心一德，选择一种进步的音乐来学，不管它是‘中’或‘西’，也不必抱有中西的观念。”萧友梅回答说：

> 抱定这种见解去学音乐技术是可以的，但如有意改造旧乐或创作一个国民乐派时，就不能把旧乐完全放弃。[②]

也就是说，新音乐的技术手段可以完全是西方化的，但为了创建中国的国民乐派，旧有国乐就不能不成为新音乐重要的有机构成因素，这种认识与黄自的观点是基本一致的。萧友梅还进一步发表了他对中国国民乐派的新音乐创作的看法，认为只有当“我国作曲家不愿意投降于西乐时，必须创造出一种新作风，足以代表中华民族的特色而与其他民族音乐有分别的，方可以成为一个‘国民乐派’”。以这样的条件与标准来看待这一伟大事业，中国的国民乐派任重而道远，萧友梅也看到了这一点：

> 吾国音乐空气远不如百年前的俄国，故是否在这个世纪内可以把这个乐派建造完成，全看吾国新进作曲家的意向与努力如何，方能决定。[③]

---

① 同上著，第3、20页。

② 萧友梅《关于我国新音乐运动》(1938)，《萧友梅音乐文集》，第466页。

③ 同上注。

今天看来，萧友梅是富有远见的。新音乐发展的一个多世纪来，具有国民乐派意义的中国现代音乐，已经取得了较为丰硕的成果，大量以西方音乐技术手段创作而成，同时带有鲜明民族音乐特点的新音乐作品，可以视作是萧友梅心目中中国国民乐派的新音乐。

坚定地走创建中国国民乐派的新音乐发展之路，就必然牵涉到新音乐创作中的中西关系问题，上述观点无不体现了这一矛盾关系在新音乐创作中的制约作用。在这一问题上，黄自的观点显得十分客观而具有建设意义。

黄自关于中西音乐关系的态度，是对五四以来中西文化融合思想的继承与发展。他认为，中国音乐的现状是“原有的旧乐已失去了相当的号召力，五花八门的西洋音乐像潮水般的汹涌进来，而新的民族音乐尚待产生”。在这样的情形下，难免会出现许多不同的见解。对于有的人认为“旧乐是不可雕的朽木，须整个儿的打倒，而以西乐代之”的观点，黄自认为：

> 这些人的错误是在没有认清凡是伟大的艺术都不失为民族与社会的写照。旧乐与民谣中流露的特质，也就是我们民族性的表现。那么当然是不容一笔抹煞的。[①]

同时，对于有的人认为“振兴中国音乐只有复古的一法”的见解，黄自同样提出了批评，认为上述观点的错误之处在于，他们都没有认识到“文化本来是流通的。外族的文化，只要自己能吸收、融化，就可变为自己的一部”。黄自以中国音乐历史发展的事实说明：“主张绝对排斥西乐的先生们一定忘了他们今日所拥护的‘国乐’，在某一时期也是夷狄之乐。国乐中最主要的乐器，如胡琴、琵琶、笛等等，何尝不是由西域传入的呢？不过当我们把它们融化了时，就可算我们自己的东西了……吾国音乐为什么在唐朝最盛？就是因为当时与西域印度音乐接触的缘故。”因此，黄自强调指出：“一国的文化，要不与外国的文化相接触就永远没有进展的可能。”他再次以俄国国民乐派的崛起作为例证：

> 百年前，俄国在欧洲音乐界上是毫无地位可言。可是最近五六十年

---

① 黄自《怎样才可产生吾国民族音乐》(1934)，《黄自遗作集》(文论分册)，第56页。以下关于黄自引文的出处同此。

来突飞猛进放一异彩。原其故，俄国从前虽极富民谣，但与各外国音乐都不发生接触。等到18世纪末叶，德法的音乐充量地输入。于是这支生力军，变成一大原动力，启发了俄国音乐许多新境地。俄国音乐家将自己固有的民谣用德国科学化的作曲技术发展起来，结果就造成一种特殊的新艺术。

与前述赵元任、萧友梅、李树化等人一样，黄自也是主张中国新音乐的发展应借鉴俄国国民乐派的创作经验，即以音乐发达国家的创作技术，融合自己的民间音乐，创作新的现代音乐。黄自坚信这一点，他说：

我想我们中国将来的民族音乐，自然而然也会走上这条路。把西洋音乐整盘的搬过来与墨守旧法都是自杀政策。……我们现在所要的是学西洋好的音乐的方法，而利用这方法来研究和整理我国的旧乐与民谣，那么我们就不难产生民族化的新音乐了。

总之，无论是照搬西方还是因袭传统，都是对古人的模仿而非现代中国人的新创作。创建中国的国民乐派必须在借鉴西乐手法的基础上，整理和利用中国旧有音乐，在中西音乐的有机融合中创造富有民族性的新音乐。

在当时的一些国粹主义家看来，输入与学习西乐是数典忘祖甚至不爱国的表现。对此，黄自曾说过这样一句话："我们现在知彼知己，取人之长补我之短。不然夜郎自大，适是自害，何尝是真正的爱国呢？"他同时也指出一点："西洋音乐并不是全好的。我们须严加选择，那些坏的我们应当排斥，而好的暂时不妨多加惜重。"因此，学习西乐并非不加选择地全盘接受，而是择其优而习之。

综上所述，20年代后全面学习西乐思潮的根本目的就是为了新音乐的创造，在当时多数音乐家看来，中国新音乐创作的重要参照项就是俄国的国民乐派，新音乐同样要具有自己的民族性或国性，这种民族性特征的重要体现就是要利用中国的旧乐与民谣，但它的创作手法必须是西方的，即萧友梅所谓形式是欧化的。因此，对于国民乐派这一参照项下的中国新音乐的民族性问题的理解，就变得极为宽泛与开放了，这也符合我们以发展的眼光来审视音乐的民族性问题。上述有关新音乐创作的理论主张，基本上在20年代以后的新音乐作品中得到体现，以西方音乐的技术手段为主所作的各种音乐体裁与形式的探索与尝试，成为

20年代后中国新音乐创作的主要成果。

## 二、新音乐的创作实践

新音乐创作的主要特征就是对西方作曲技术的运用。考察20年代后的中国新音乐作品，可以发现，西方音乐的基本语汇与主要创作手段，无论是节奏、节拍、调式、曲式结构，还是多声部的织体特点，都在其中得到"躯干"性的应用，新音乐作品无不在不同程度上留下了西方音乐影响后的烙印。在一面学习一面创造的过程中，中国人对西方音乐作曲技术的运用难免有着模仿的痕迹，但同时也伴随着积极、自觉探索新的民族风格的努力。不管现在这些作品看来有着怎样的缺陷与不足，他们都是那一时代的音乐家为中国新音乐的建设而真诚奉献的结果。

概览20年代后中国新音乐的创作与发展，可以发现以下三个最重要的特点：(1)西方音乐的众多体裁样式在新音乐的草创中得到尝试；(2)多声思维在新音乐中落地生根；(3)民族风格的探索。这三个重要特点，无不是全面学习西乐思潮影响下的产物，与前述有关建立国民乐派、创造新音乐的思想理论是相互契合的。以下我们仅围绕这三个主要方面，对新音乐的创作实践进行简要的介绍，其中所涉及的一些具体作品，只是众多新音乐作品中富有代表性的抽样。

### （一）西方音乐体裁的全面尝试

音乐体裁是在一定的音乐历史发展中，体现出一定的音乐功能、创作手法、风格等特点的各种音乐样式与类别。概而言之，音乐体裁主要分为声乐、器乐、戏剧音乐和舞蹈音乐等几大类别，其中各大类别中又包括多种各具特点的小的体裁。20世纪上半叶的后30年间，在全面学习西乐思潮影响之下，西方音乐的众多体裁样式都在中国的新音乐创作中得到实践，尽管很多作品今天看来不免显得粗糙乃至幼稚，但只要想到在那样一个国家积弱、民不聊生、文化不振的时代，新音乐创作哪怕能够取得一点点成就，都应该值得后人的记取与肯定。

在整个20世纪上半叶新音乐的创作中，声乐体裁所占的比重最大。这反映了初创中的新音乐的特点，其原因一方面在于作曲人才的匮乏，另一方面在于受众群体和社会条件的制约。相对于较为抽象的器乐作品而言，声乐作品总能赢得更多的听众，也更利于新的音乐语汇与音乐

风格的普及。在声乐体裁中，艺术歌曲、群众歌曲、合唱作品、歌剧、清唱剧乃至流行歌曲，都在20年代后进入中国人的音乐生活中。

不同于学堂乐歌旧曲填词式的新型歌曲创作，萧友梅率先迈出了第一步。1920年归国后，萧友梅先后为中学、师范学校以及高等学校的学生谱写了大量声乐作品，它们分别收入1922年出版的《今乐初集》和1923年出版的《新歌初集》中。萧友梅的声乐创作带有明显的德国艺术歌曲影响的痕迹，但创作手法大都较为简单。以最有影响的《问》(易韦斋词)为例，钢琴伴奏以Ⅰ、Ⅳ、Ⅴ级和弦的功能进行贯穿始终，起到了和声衬托与烘托气氛的作用。但是，这并非等于说萧友梅没有能力谱写更为复杂的声乐作品，从他的混声四部合唱《春江花月夜》及其调性的转换上看，他是可以谱写较为复杂的声乐作品的。他的多数歌曲大都调性单纯、鲜有变化音的运用，伴奏较为简单，以大调式的明朗进行为主。这种创作倾向或许与萧友梅考虑到歌曲的演唱对象有关，毕竟这些作品都是为刚刚接触西方音乐的年轻学子所谱写，过于复杂的技术手法显然是不合适的。尽管如此，萧友梅的歌曲被广为传唱的并不多，他的多数歌曲都是易韦斋撰写的歌词，易氏歌词的过于雅驯乃至拗口，或许也是影响歌曲流传的一个不可忽视的重要原因。因为，新文化运动以来，歌词的明白晓畅也是歌曲受欢迎的前提之一。

自萧友梅的声乐创作开始，20年代赵元任、黎锦晖、邱望湘、陈啸空、钱君匋、李树化等音乐家纷纷开始声乐创作，其中赵元任、黎锦晖的歌曲创作最为引人注目。30年代后，随着音乐家队伍的逐渐扩大以及抗日救亡运动的兴起，声乐创作成为最为引人注目的一个领域。这一时期的音乐家几乎没有不从事声乐创作的，其中青主、黄自、聂耳等作曲家则基本以声乐创作为主。这一时期声乐创作的一个明显进步还表现在声乐体裁的扩大：以救亡为主题的革命歌曲(以聂耳、冼星海等为代表)，为专业音乐教育与音乐会而创作的艺术歌曲(以黄自、青主、陈田鹤、谭小麟等为代表)、清唱剧(以黄自、陈田鹤、陆华柏等为代表)，群众性的合唱作品(以黄自、贺绿汀、冼星海、马思聪等为代表)、电影音乐(以聂耳、任光、贺绿汀、刘雪庵等为代表)，以及流行歌曲(以黎锦晖、陈歌辛、许如辉等为代表)，都纷纷登上历史的舞台。此处无暇对众多音乐家的声乐创作进行详细的分类描述与统计，总之，有一点可以肯定地说，这一时期的声乐作品，从技术创作的角度讲无不是20年代后深入学习西方音乐

后的成果。

与声乐体裁相对应的另一重要领域是器乐作品的创作。20 年代后，西方常见的器乐体裁也逐渐走入中国作曲家的笔下，其中钢琴独奏曲、小提琴独奏曲、管弦乐曲和交响乐等较为突出。

器乐创作最早体现在钢琴音乐方面。早在 1915 年，赵元任在《科学》杂志发表了钢琴小曲《和平进行曲》，这是目前所见正式出版的中国人创作的第一首钢琴曲。作品非常简单，是模仿欧洲音乐的尝试之作。1917 年，赵元任创作的钢琴曲《偶成》，在旋律上则具有了较鲜明的民族风格。此外，萧友梅在留学德国期间也创作了《哀悼进行曲》和《小夜曲》等钢琴小品。20 年代初，国内的一些音乐家也在尝试着钢琴音乐的写作，比如李荣寿的《锯大缸》、沈仲田的《钉缸》等。这些作品在写作手法上还非常粗浅，作为尝试性的作品，它们在当时并没有引起人们的重视。

比较成熟的钢琴音乐创作始于 30 年代，尤其是贺绿汀的《牧童短笛》、《摇篮曲》等作品的问世，使中国钢琴音乐的创作迈上了一个新的台阶。1934 年，在旅居中国的俄裔作曲家车列普宁(Alexandre Tcherepnine，1899—1977，中文名齐尔品)的建议下，国立音专举办了一次征求有“中国风味钢琴曲”的作曲比赛活动。比赛获得了成功，其中贺绿汀的《牧童短笛》和《摇篮曲》分获头奖和名誉二奖，其他获得二等奖的分别是俞便民的《C 小调变奏曲》、老志诚的《牧童之乐》、陈田鹤的《序曲》和江定仙的《摇篮曲》。这些作品都是按照作曲比赛的要求即“具有中国风味”而创作的，它们的出现不仅是国立音专办校几年来专业音乐教育的一次成果展示，也是 30 年代初中国钢琴音乐创作水平的一次集中演练。这一比赛活动意味深远，它表明钢琴这一纯粹的西洋乐器已开始融入中国音乐家的生活当中，同时，为钢琴而作的具有中国风味的音乐作品是可以得到中外人士的认可的。比赛的结果不仅对当时中国钢琴音乐的创作具有极大的启发意义，对于整个新音乐的发展无疑也具有某种方向与方法上的导向性。此外，30 至 40 年代，在钢琴音乐创作方面的重要音乐家还有江文也、刘雪庵、李树化、丁善德、瞿维等等。

这一时期的小提琴音乐创作，马思聪做出了突出的贡献。30 至 40 年代，他的《摇篮曲》、《第一回旋曲》、《绥远组曲》、《西藏音诗》、《牧歌》等作品都堪称是中国小提琴音乐中的奠基性作品。在这些作品中，马思聪较好地解决了中西音乐的融合问题，多数作品具有鲜明的民族风格，尤

其是《绥远组曲》的第二乐章《思乡曲》，成为这一时期小提琴音乐中雅俗共赏、深受人们喜爱的代表作。

近代中国管弦乐的创作，萧友梅首开先河。他于1923年创作的《新霓裳羽衣舞》(据其同名钢琴作品改编而成)，吸取唐代大曲结构，分为十二个段落，前有序后有尾声，加之以五声音阶写成的旋律，可以看出作者探索民族风格的努力。尽管今天看来这部作品在融合中西音乐语言方面还有一些生硬之处，但从前无古人的探索角度来看，已属难能可贵。萧友梅在北京大学时，曾于1923年、1924年两次指挥北京大学管弦乐队演奏这部作品，《新霓裳羽衣舞》成为国内首次演奏的中国管弦乐作品。1929年，黄自的毕业作品《怀旧》序曲是这一时期较为成熟的管弦乐作品。乐曲以典范的奏鸣曲式写成，音乐语言完全建立在对西方音乐的学习之上。作品情感真挚，痛苦与浪漫的双重基调以及众赞歌素材的运用，意味深长地体现了为纪念已故女友而创作此曲的动机。

30年代后，在管弦乐、交响乐、室内乐等创作领域出现了马思聪、贺绿汀、谭小麟、冼星海、江文也等一批重要作曲家。其中，贺绿汀创作的管弦乐曲《晚会》、《森吉德玛》具有浓郁的民族风格，在当时产生了广泛的社会影响。40年代，在管弦乐和交响乐创作中付出巨大心血的是冼星海。在他生命的最后几年中，创作了第一交响乐《民族解放交响曲》、第二交响乐《神圣之战》，管弦乐曲《中国狂想曲》、《谐谑曲》，交响音画《中国生活》以及四部交响组曲《后方》、《牧马词》、《敕勒歌》和《满江红》等大量乐队作品。但是囿于当时的历史条件，这些作品大都没有获得演奏的机会。

从上述对20年代后新音乐创作的扼要介绍可以看出，众多的西方意义上的音乐体裁、形式，已经在中国新音乐作曲家的笔下得到尝试，西方音乐的创作技术业已在新音乐创作中得到基本的运用，新音乐与中国传统音乐的不同之处也正是主要体现在这一点上。因此，从新音乐创作技术的角度讲，学习西乐的第二个重要结果就是——多声思维在新音乐创作中的广泛应用。

**(二) 多声思维的广泛运用**

音乐的“新”与“旧”本是相对的、发展的。近代中国新音乐的所谓“新”，除了音乐体裁上的“新”之外，更直观的还是音乐创作技术手法的“新”。当然，技术手法与体裁样式是不可机械分割的，为了表述的方便，

我们不妨将其单独抽取出来加以论述。新音乐技术手法的突出特点在于多声思维的逐步确立及其广泛应用,这与中国传统音乐中以单声思维为主的创作方式有着极大的不同。

赵元任曾说过:"中国人要么不做音乐,要做音乐,开宗明义的第一条就是得用和声。"①20世纪上半叶中国音乐落后论中最重要的一点就是中国音乐多声思维的阙如,这是赵元任所谓中国音乐比之西方音乐"不及的不同"的主要方面,因而,中国新音乐的创作最迫切需要解决的技术问题也主要表现在这一点上。从20年代开始,中国新音乐的创作开始引进西方的多声作曲手法,无论是带钢琴伴奏的创作歌曲,还是各种体裁的器乐作品,都显示出与旧有国乐以单旋律或大齐奏为主的表现形式的大为不同。毫无疑问,最能体现多声音乐思维创作特点的是器乐尤其是乐队作品,能否创作出成熟的乐队作品,是多声思维是否得以确立的标志。

萧友梅曾说过这样一段意味深长的话:

> 一个不曾创作乐队作品的乐人,就令他造出不无可观的乐歌,亦不可以说是一个完全作曲家……如果一国之内简直没有乐队作品的创作,那么,谁也承认这是一国的奇耻大辱。②

因此,在谈到黄自的《怀旧曲》序曲时,萧友梅以欣喜的口吻说:"我十余年的渴望,现在变成事实了。"③可以看出,萧友梅希望中国新音乐的创作,不能仅仅停留在歌曲创作的狭小范围内,只有能够创作出多声思维的、有着复杂结构与丰富表现力的乐队作品,方才称得上是中国新音乐发展的标志。在萧友梅的"音乐"观看来:

> 必定要有一定的节奏(rhythm),有相当的和音(harmony)衬托着,配成一种抑扬得宜的曲调(melody),用适当的章法(即形式),加上各种表情(expression)表现出来,才算是真正的乐曲,才算是音乐。④

这样一种认识,一方面反映了欧洲多声音乐对萧友梅的影响,另一方

---

① 赵元任《新诗歌集·谱头语》(1928),《赵元任音乐论文集》,中国文联出版社1994年版,第117页。

② 萧友梅《黄今吾的〈怀旧曲〉》(1930),戴鹏海、黄旭东编《萧友梅纪念文集》,上海音乐出版社1993年版,第307页。

③ 同上注。

④ 萧友梅《音乐的势力》(1933),《萧友梅音乐文集》,第343页。

面也表现出他对发展器乐创作的迫切心情。在当时的社会条件下，萧友梅的音乐标准几乎是一种苛求，但他的"苛求"却是合理的，因为，只有多声思维的乐队作品的创作能够得到发展，才真正称得上是新音乐的进步与发展。

但是，中国音乐是否需要引进西方音乐的多声技术手法，在当时却是一个存在分歧的问题。不但一些国粹主义者将西方音乐及其创作手法视为颠覆中国传统音乐的洪水猛兽，就连一些外国人也认为，中国音乐应维持其原貌，在中国音乐上进行和声试验，只能有损于中国音乐风格的表现。对于这种观点，赵元任的回答是："他们有些人说，真正的中国音乐得要全篇用并行四度或是五度和音，或是平行七度小调等等的古怪的东西，他们甚至嫌我用了 fa、ti，便是欧化的，殊不知中国的戏曲里处处都有凡乙，他们不过少闻多怪罢了。"但是，这并非问题的关键，赵元任下面的一段话才真正指出了上述观点的实质：

这种错误的根源是由于他们的一种"博物院的中国"的观念。不但对于音乐，对于好多事情，他们愿意看着中国老是那个样子，还是拖着辫子，还是养着皇帝，还是呵尤呵的挑水抬轿，还是吟吟嗡嗡的叹诗念经……他们一般人对于中国音乐的兴趣是好奇喜新的兴趣，所以越不同越奇怪越好。可是你要是真心的爱一种东西，得要看你能不能跟它一辈子伴着过，能不能 live with it，光说 quaint 不行，你是不是觉得它 cozy？是不是觉得它 moving？你一年到头来在自来水、电灯、钢琴的环境里过舒服了，偶尔到点别致的地方、听点别致的声音，当然是有趣。可是我们中国的人得要在中国过人生常态的日子，我们不能全国人一生一世穿了人种学博物院的服装，专预备着你们来参观。①

赵元任的批评，与其说是在针对"外人"，不如说是在借指那些怀抱国粹主义思想的国人。

那么，中国音乐的发展是否可以不学习和借鉴西方音乐的多声思维方式呢？多声思维的创作方式在中国新音乐创作中逐步得以确立的事实是否是必然的呢？关于这些问题，魏廷格先生曾以反证的方法，肯定了多声思维在中国新音乐创作中得以确立是符合中国音乐的历史发展

---

① 赵元任《新诗歌集·谱头语》(1928)，《赵元任音乐论文集》，中国文联出版社 1994 年版，第 122 页。

的。他提出了三个假命题:其一,中国音乐不需要向多声思维演进;其二,中国已有自己发达的多声音乐;其三,西方并无发达的现代多声音乐。结果是,音乐史的发展事实证明,上述三个假设都是不成立的,那么,中国音乐就不可能不去学习、借鉴西方的多声思维及其技巧。[①]一个世纪以来的中国音乐历史表明,新的音乐创作与中国音乐的发展,一直是在不断学习、借鉴、容纳外来音乐文化的过程中得以前进的,20 世纪上半叶学习西方音乐及其多声思维的创作手法,正是这一历史进程中的一个重要组成部分。

多声思维在中国新音乐创作中的运用,首先是在一些配有钢琴伴奏的声乐作品中得以体现,而后的器乐创作则进一步凸显了多声思维的支配作用。鉴于 20 年代以来大量合唱歌曲、配写钢琴伴奏的艺术歌曲以及众多管弦乐作品,无不体现了多声思维的实践与运用,此处不再举例说明;对于多声思维写作技术的理论分析亦非本书所要讨论的重点,此处一并从略。

多声思维之所以能够在中国新音乐中得以运用与发展,多声织体的音乐之所以能够为中国人所接受,其中很重要的几个原因在于:一是中国音乐的律制、音阶结构与西方音乐并无难以调和之处,相反它们有着许多共同之处且可以相互融合;二是中国传统音乐中原本就有多声因素的存在,比如多声部民歌以及器乐中的支声复调等,这些多声形态当然无法与西方具有成熟理论体系的多声表现体制相比,但它却是能够与西方多声思维相沟通的重要前提;三是审美的需求使中国新音乐不可能再在传统音乐的表现体制内做有限的变化甚至基本保持不变,西方音乐作为一种可以接受的新的审美对象,它的表现手法必然引起中国新音乐创作中的学习与模仿。总之,有一点可以肯定地讲,那就是多声思维的西洋音乐给近代中国人带来了新的审美体验,中国新音乐的创作需要多声思维的引进。

但是,新音乐的创作并非是对西方音乐的纯粹模仿,它之所以称之为"中国新音乐",就必然带有中国传统音乐的某些基因,这些基因在与西方音乐的创作手法中得以嫁接并由此发生嬗变,成为新音乐新的民族

① 魏廷格《回顾二十——四十年代中国新音乐的理论与实践》(下),《音乐研究》1990 年第 4 期,第 73 页。

风格的重要体现。因此，在一定意义上讲，新音乐是对中西音乐的否定之否定，它一方面带有鲜明的西方音乐的烙印，一方面表现出对民族风格的主动探索与追求。

**（三）民族风格的自觉探索**

从形式特征与写作技术的角度来看，20年代后中国新音乐作品中的民族风格，体现在旋律、和声、音乐的结构与发展手法等诸多方面。其中最为鲜明的就是五声性音阶在旋律写作上的运用。

旋律是音乐的灵魂，是音乐风格的重要体现。不管是以民谣作为主题的发展材料还是作曲家的新创作，五声性音阶无疑最能体现中国音乐的民族风格。体现这一特点的新音乐作品几乎不胜枚举。

在声乐创作中，几乎所有的音乐家都有以五声性音阶写作的作品，赵元任、黎锦晖、黄自、聂耳、贺绿汀、冼星海、刘雪庵等等，我们可以开列出长长的一串作曲家名单，而他们的声乐作品却难以一一提及。特别值得指出的是，20年代新音乐创作的初步发展中，赵元任已经开始了自觉探索音乐的民族风格的努力，其中很重要的一个方面就在于五声性旋律的写作方面。他的《教我如何不想他》、《卖布谣》、《也是微云》等众多歌曲都是以五声性音调写成，有的作品则直接引用民间音乐的片段作为素材，比如至今依然为人们所熟悉的《教我如何不想他》。歌曲吸取民间音乐结构中的“合尾”手法，每一乐段最后一句的感叹“教我如何不想他”，其音乐取材于京戏西皮过门的末句“尺六工四上尺上”。赵元任曾自我评价说：“我虽然在言论上尽管大逆不道地说中国没有音乐，西洋音乐就是世界音乐那些话，但是在我的行为上，还是恋恋不舍地渐趋国化。”①

五声性旋律的写作，在30至40年代的声乐创作中得到进一步的重视，尤其是“新音乐运动”中对新音乐民族形式的重视和深入学习民间音乐活动的开展，更使得五声性的旋律特点得以强调性的运用，即便在一些大型的合唱作品和新歌剧作品中也是如此。比如《生产大合唱》、《黄河大合唱》、歌剧《白毛女》等等。正是由于对五声性旋律这一体现音乐民族风格的重要手法的运用，使得一些声乐作品深受人们的喜爱，从而被广为传唱，在中国新音乐史上产生了积极的影响。

这一时期的许多器乐作品同样在旋律上体现出鲜明的民族风格。

---

① 赵元任《新诗歌集·谱头语》(1928)，《赵元任音乐论文集》，第119页。

30年代的钢琴作品中，贺绿汀的《牧童短笛》是个典型例子。作品以再现三部曲式、复调织体与主调织体的交替使用和五声调式写成，音乐富于歌唱性，风格清新，充满诗情画意，是一首典型的中西音乐融合的产物。但是，它那鲜明的民族乐风的体现，恰恰来自五声性音调的运用，也正是因为这一点，使它具有了极大的亲和力，人们不会因为它是为钢琴这件西方乐器而作的音乐，就认为它是一首纯粹的西洋音乐。《牧童短笛》被认为是中国钢琴音乐走向成熟的标志，在中国钢琴音乐史上具有“开创性的意义”①。此外，刘雪庵的《中国组曲》、老志诚的《秋兴》、丁善德的《中国民歌主题变奏曲》、瞿维的《花鼓》等钢琴作品，贺绿汀的《晚会》、《森吉德玛》、马思聪的《绥远组曲》、冼星海的《中国狂想曲》等众多小提琴、管弦乐作品，无不从旋律上体现了浓郁的民族风格。

新音乐创作中民族风格的自觉追求，很重要的一个方面还表现在和声中国化的探索方面。

较早从事和声民族化实验的是赵元任，他自己称之为“中国派”的和声。赵元任曾说，中国本来几乎没有和声，创造“中国派”的和声，“要看有没有法子把和声中的和弦或副调儿作得也有点像中国的乐调，而同时跟主调又可以配合得起来。这个配法大概不能严格地全照和声学里的详细规则，但是总要合乎和声学的普遍的原则才好”。所谓“中国派”和声，就是以西方和声的基本原则，结合中国五声性调式特点进行配置。但是，赵元任认为，“五声和声的范围，比七声和声至少要小几百倍，不够作为国乐发展的主要富源”，所以“为长久计，还是得取用全部十二律的音作为和声的原料，偶尔用五声派的和音算是中国的色彩，但在七声 diatonic 跟十二音 chromatic 和声方面，将来也未始不可有‘中国派’的做法，这是要看中国将来的音乐家有没有相当的出息了”。②赵元任本人的中国派和声实验，主要是对平行四、五度和弦与三和弦加六度音等手法的运用，这些在《教我如何不想他》、《卖布谣》、《海韵》和《劳动歌》等作品中都可以发现。

上述中国派和声的实验以及由此表现出的对功能和声的淡化，在这

---

① 魏廷格《论我国钢琴音乐创作》，《硕士学位论文集·音乐卷》，文化艺术出版社1987年版，第423页。

② 赵元任《中国派和声的几个小实验》(1928)，《赵元任音乐论文集》，第65、72页。

一时期众多富有民族色彩的新音乐作品中都可以见到。以钢琴音乐为例，比如李树化的《感旧》，贺绿汀的《牧童短笛》，老志诚的《牧童之乐》，丁善德的《晓风之舞》、《E大调钢琴奏鸣曲》，邓尔敬的《骑竹马》等等，都可见出作曲家有意识地对民族和声的尝试与探索。其中常见的手法多是在五声性调式音阶内，以二度、四度、五度的平行进行或加六度的三和弦为主，体现出较为鲜明的民族乐风。

除上述特点外，对中国传统音乐结构形式、发展手法、节奏特点的借鉴，以及标题性思维的运用，都是这一时期新音乐创作中体现民族风格的重要方面。譬如，萧友梅管弦乐曲《新霓裳羽衣舞》对唐大曲结构的吸取，马思聪《绥远组曲》等小提琴音乐中对自由变奏等民间音乐手法的运用，冼星海《中国狂想曲》等作品对中国民间打击乐器在交响乐队中的作用的强调，瞿维的《花鼓》和贺绿汀的《晚会》中对中国民间锣鼓节奏的运用，等等。

总之，20年代后中国新音乐的创作并非仅仅停留在对西方音乐的模仿上，而是从其诞生之初就开始了对民族风格的自觉探索与追求。新音乐创作的这些特点是与20至30年代新音乐家们创建中国国民乐派的理想及其创作主张相符合的。

## 第四节　学习西乐思潮的历史缺憾

“判断历史的功绩，不是根据历史活动家没有提供现代所要求的东西，而是根据他们比他们的前辈提供了新的东西。”① 近代以来，学习与借鉴西方音乐，创造中国新音乐，不但成为20世纪上半叶中国音乐发展的第一主题，也是几乎贯穿整个20世纪中国音乐发展的主要问题，中国音乐的转型因此而起。从整体上看，近代中国学习西乐的思潮是符合历史进步的。这一冲击性的时代潮流为中国音乐“提供了新的东西”，这“新的东西”不仅仅是西方音乐文化从器物、制度、观念等各个方面得以介绍到中国，人们对西方音乐的理解也进一步走向深入与全面，日益趋于理性化；更重要的是，学习西乐思潮使得中国音乐在长期缓慢、“移步

① 列宁《评经济浪漫主义》(1897)，《列宁全集》第2卷，人民出版社1984年版，第154页。

不换形”的内部嬗变后，终于又一次在与外来文化的交流中发生新的转型，接纳并融汇了异文化的积极因子，从而在整体上改变了中国音乐的发展面貌，使近代以来的中国音乐文化发生了极大而快速的变化，新音乐也因而对整个社会发挥了重要的影响，对历史进程的推进也起到了一定的积极作用。近代中国新音乐的文化成果，已经成为中国音乐历史中不可或缺的重要组成部分。

但是，浩浩荡荡的学习西乐思潮，其中也不乏局限与缺憾之处，这些历史局限与缺憾对此后中国音乐的发展也带来了一些消极的负面影响。这主要表现在以下两个方面。

## 一、对旧有国乐的淡漠

在学习西乐思潮的冲击之下，在接受西乐的同时，人们对旧有国乐是怎样一种态度呢？窥一斑而见全豹，我们从 1926 年北京师大“西乐社”成立时的《发起师大西乐社缘起》一文，可以略知当时热衷于西乐者对国乐的看法。

“西乐社”系本书第二章提到的 1927 年成立于北京的“爱美乐社”的前身，主要由北京师大的学生发起成立，下设提琴、口琴、钢琴、歌咏、乐理与军乐六个小组，旨在通过举办音乐会等形式提倡与普及音乐。从其下设各组的名目已不难看出该社尊崇西乐的旨趣，而在《发起师大西乐社缘起》一文中，该社成员对西乐与国乐态度的鲜明比照更是一目了然：

有人说：“中国人已有其国粹的中国乐矣，又何必披亚诺(钢琴)、梵娥琳(小提琴)之洋气十足哉?!”不错，问得好！不过彼所谓“国粹的中国乐”，不知今年当做第几百十次的逝世周了！我们中国，以前的确有过好的、有系统的音乐，他在世界乐坛上曾占过主要的位置，只是后来不肖的子孙们，不知保存，不知继续努力，把他发扬光大，以致有现在这种零落不堪的现象，只好忍气吞声听人家骂我们是“无乐之国”，我们试着看看人家有音乐：乐器的美满，再听听我们这到处的“靡靡之音”呀！“国粹的中国乐”去你的吧！痛快地说：要想国粹的中国乐出世，还得二十年后，我们正因为想复兴国粹中国乐，使他有系统，方法科学，能代表中华民族

的特性，所以才研究“非国粹”的东西。[①]

尽管上述言论只是出自一些崇尚西乐的青年学生的笔下，但它恰恰反映了青年人更易对外来音乐文化学习与接受的特点。更为重要的是，“西乐社”的此一番“宣言”提示我们，学习西乐思潮也带来了很大的消极影响，这种消极影响就在于人们在热情学习与接受西乐的同时，对旧有国乐采取了漠然处之乃至弃之不顾的策略。尽管这种“弃之不顾”是暂时而非永久的，是欲以学习西乐之科学方法而后再造或复兴国乐，但所谓“国粹的中国乐去你的吧”的处置态度，却无异于说国乐已一无是处或毫无价值，其出路就是被扔进历史的垃圾堆。当然，五四以来知识青年们那种勇于批判传统、善于接纳新思想、新事物，乃至非破不立的激进主义精神，符合当时的历史特点，也完全可以得到后人的理解，但上述对国乐的认识与态度，毕竟不利于传统音乐文化的传承以及未来中国音乐的多样化健康发展，因而，其消极意义必须加以指出。

“西乐社”学子们对待国乐的态度，在当时许多新音乐家的思想中也有着不同程度的表现。尽管他们并无上文中的偏激言论出现，但实际上，一些新音乐家在热情而深入地研究西乐的同时，忽视了对中国传统音乐的开掘和学习，对传统音乐自身的调节与发展态度淡漠。这种现象，在前述学习西乐的思想言论，以及综观20世纪上半叶国乐新发展的滞后事实中，均可发现。虽然这一点在改进国乐、创造新国乐的实践中得到一定的弥补，但毕竟没有引起人们更多的关注，相比于以西乐的技术形式为基础的新音乐创造，以旧有国乐素材或手法创造的新国乐不能不说相形见绌。这其中的一个重要原因是，随着学习西乐思潮的深入发展，人们的音乐审美趣味越来越青睐于西方音乐或以西乐形式创作的新音乐，以这样的标准考量中国音乐，无怪乎当时一些人慨叹中国已为“无乐之国”。

蔡元培曾说过：“研究也者，非徒输入欧化，而必于欧化之中为更进之发明；非徒保存国粹，而必以科学方法，揭国粹之真相。”[②]虽然这一时期大多数音乐家都是主张中国新音乐的发展应走中西兼并、相互融合的

---

① 见《北京师大周刊》1926年4月11日第6版。转引自李岩《朔风起时弄乐潮》，上海音乐学院出版社2004年版，第252页。

② 蔡元培《北京大学发刊词》(1918)，《蔡元培全集》第3卷，浙江教育出版社1997年版，第450页。

道路，可事实上，由于中国音乐落后论的扩大，鄙视中国传统旧乐、崇尚西乐的观念还是较为普遍的。在学习西乐思潮的深入发展中，一些中国新音乐家还没有来得及对中国传统音乐投以更多的关注，而是在对西乐的学习上表现出极大的热情。考察学习西乐思潮之所以在20年代后成为一股不断发展的思想主潮的原因，可以发现，其中很重要的原因来自两个方面：一是五四时期对科学精神的推崇；二是"音乐无国界"论的盛行。这两个因素也是造成学习西乐思潮下人们对中国传统音乐态度淡漠乃至蔑视的深层原因。

胡适曾说过：

这三十年来，有一个名词在国内几乎坐到了无上尊严的地位：无论懂与不懂的人，无论守旧与维新的人，都不敢公然对他表示轻视或者戏侮的态度，那个名词就是"科学"……自从中国讲变法维新以来，没有一个自命为新人物的人敢公然毁谤"科学"的。①

对"赛先生"(科学)的推崇与学习是五四时期最为重要的社会思潮之一。但是，今天看来，这一思潮在当时的影响以及它的历史意义，主要体现在人们对科学精神的追求以及科学态度的养成，而不在于人们究竟学得了多少专门的实证性的科学知识。科学精神、科学思维与科学人生观的树立，是这一思潮的最大收获。因此，在当时的人们看来，无论是所谓整理国故还是创造新文化，科学与科学精神是最不可或缺的重要武器，塑造"具有科学精神的人"是最为根本的目的。被誉为五四时代"百科全书式学者"的毛子水②曾说过：

中国人最要紧的事情，就是吸收欧洲现代确有价值的学术，一来医治我们学术思想上的痼疾，二来造成一个能够和欧化"并驾齐驱"的"国新"。倘若要研究国故，亦必须具有"科学的精神"的人。③

---

① 胡适《科学与人生观·序》，上海亚东图书馆1923年版。

② 毛子水(1893—1988)，又名毛准，著名学者。1913年考入北京大学理学预科，后升入本科数学系。1919年与傅斯年等发起组织"新潮社"，出版《新潮》杂志。1920年毕业留校任教。1923年赴德国留学，1930年归国后先后任教于北京大学史学系、西南联大史学系。1949年赴台，任教于台湾大学中文系。1987年获台湾行政院文化奖。一生著述宏富，后被编为《毛子水全集》。

③ 毛子水《国故和科学的精神》(1919)，丁守和主编《中国近代启蒙思潮》(中卷)，社会科学文献出版社1999年版，第116页。

对科学的尊崇同样深刻地影响了音乐领域，今天早已受到质疑与批判的西方乐理科学、中国乐理不科学的论断，在五四时期却几乎是深入人心、毋庸置疑的艺术信条。不管是主张以西乐为样板创造新音乐者还是主张改进国乐创造新国乐者，无不认为应学习西乐，尤其是西乐的科学方法与技术。正如杨昭恕[①]所说：

盖中国一切学术均无系统之研究，而西国凡百学术，都含有科学的方法，音乐其一端也。是以不欲振兴古乐、改良俗乐则已，乃其欲之，则西乐之输入其急务也。[②]

但是，音乐本身毕竟不是科学，学习西乐的科学之处主要体现在其音乐理论（乐理）方面，在时人看来，音乐理论是音乐精神的体现，乐器只不过是音乐的形式。因此，杨昭恕认为：

所谓输入者，不专在乎形式，而尤在乎精神。乐器其形式也，自不可缺少；而乐理其精神也，尤为重要。苟徒具形式，精神上毫无所得，依然等于未输入也。[③]

由此可见，中国音乐最为急需者乃是学理与方法意义上的西方乐理，这是西乐"科学"的核心所在。从音乐创作的角度讲，就是要学习西方科学的音乐理论与技艺，并以此作为新音乐创造的重要依据，这一思路在当时众多新音乐家看来，是解决音乐界"议论纷歧茫无头绪"的良策。前述李树化就曾明确指出："现代中国音乐需要改造，是很自然的倾向……这改造法当然要采用西洋的科学的方法。"[④]输入体现西方科学精神的西方乐理，被认为是中国音乐现代化的根本出路。

与"西方乐理是科学的"相对应的认识自然是中国乐理的不科学，这也是中国音乐落后论形成的重要原因。既然如此，学习乃至接受西方音乐就是情理之中的事情。西方音乐在中国的最为便捷的传播方式，莫过

---

① 杨昭恕（生卒年不详），别号心如，湖北縠成人。曾任北京大学音乐研究会导师与主任干事，教授三弦与扬琴。北京大学音乐研究会《音乐杂志》主办者之一。

② 杨昭恕《哲学系设立乐学讲座之必要》，北京大学音乐研究会编《音乐杂志》1920年第1卷第3号，第3页。

③ 同上注。

④ 李树化《音乐》，李朴园、李树化等著《近代中国艺术发展史》，上海良友图书印刷公司1936年版，第20页。

于它在学校音乐教育中的普及。因此，有人主张普通学校音乐课程中应完全“采用西乐”，目的在于学习那些“极有价值的西乐理论及技术”作为“建设中国新音乐的帮助”；同时，只有“以科学的方法去研究中国一切过去的音乐，中国的新音乐才有创造的希望。否则，不但现在一般学校要采用西洋音乐，恐怕一辈子也不会有可以采用的中国音乐”。①这样的音乐教育思路，无疑有其偏颇之处。以西方音乐作为教育的基础，对本民族传统音乐采取淡漠的态度，如此这般能否产生具有民族特性的新音乐，是值得怀疑的。

直到40年代，在中西音乐进行了半个世纪的碰撞后，依然有人坚持这种观点：

对于西洋发展较高度的音乐，必须全盘接受。拿西洋乐器、乐式及和声、对位的原理做新的工具，为我国音乐另开辟新的园地。至于固有的乐器，若欲保存，也须经过一番科学的改造……今后的新音乐与新乐剧，必须完全建立在现代西洋音乐基础之上。②

尽管坚持这一认识者同时认为对于中国“固有歌曲，也非完全抹杀，其中有比较特具的旋律与节奏，也应同时保存”，以与西洋音乐“融会贯通”，但是，完全建立在现代西洋音乐基础之上的音乐创作，究竟能否创造出他们想望的“代表中华民族整个精神及各地民族性的新音乐与新歌剧”，却是值得人们深思的。

综上所述，可以发现，近代以来的科学精神并没有在音乐界得到真正合乎科学的理解。

推动近代中国人努力学习西方音乐，从而淡漠旧有国乐的另一重要原因，是“音乐无国界”理论的盛行。

1927年，国立音乐院在上海成立。蔡元培在11月27日的开幕词中，表达了他对中国音乐同时也是对国立音乐院未来发展的期望。蔡元培说：

现在音乐之完美，当推欧美各国；作品成绩，及其法则，可谓日异而月不同。其供给贡献于吾人，至精且备，但吾人如果勇猛精进，日新不

---

① 王箭香《为什么我国学校音乐要用西洋音乐》，《音乐月刊》1938年第4期，第94页。

② 陈觉玄《改进中国现代音乐戏剧教育的意见》，《礼乐半月刊》1947年第4期，第3页。

已，则不难大有创作，而回响以供给贡献于欧美，亦非绝不可能。①

作为刚刚成立的国立音乐院院长的蔡元培，其讲话不仅肯定了西方音乐在世界音乐中的至高地位，同时也明确提出了以西为师、创造与发展中国音乐的目标与希望。之所以提出这种要求，其理论根据便是“音乐无国界”的观念。蔡元培说：

艺术无国界，尤其是音乐，原系世界的产物，当然特具有一大同色彩。②

正是因为音乐没有国界，因而中国音乐就应借鉴欧美音乐并最终有所回响“以供给贡献于欧美”。

萧友梅也是音乐无国界思想的坚持者，在论及西洋音乐时，他曾说：

本来不能叫它做西洋音乐，因为将来中国音乐进步的时候还是和这音乐一般，因为音乐没有什么国界的。③

这无异等于说，由于音乐是没有国界的，而中国音乐目前是落后的，因此中国音乐必须学习西洋音乐，中国新音乐的创造就是建立在学习西乐的基础之上，具有西洋音乐的艺术特点，也是未来中国音乐的所具有的重要特征。

“音乐无国界”的思想在音乐界产生了重要的影响，这当然不能说就是蔡元培和萧友梅宣传的结果。考察这一时期的音乐文论可以发现，这种认识在音乐界之所以盛行的理论依据主要在于两个方面：

一是“工具论”的影响，即乐器和作曲技术等只不过是音乐的工具或形式，而工具是带有普遍意义的，任何音乐创作都可以拿来所用。陈洪与萧友梅是这一主张的代表人物。陈洪曾说：“内容是音乐的生命，曲式和演出是外形和工具。”④萧友梅在谈到改造中国旧乐、创造中国新音乐问题时也认为，新音乐上的“一切技术与工具须采用西方的，但必须保留其精神，方不至失去民族性”⑤。

---

① 吴伯超《国立音乐院成立记》，国乐改进社编《音乐杂志》1928年第1卷第2号，第1页。

② 同上注。

③ 萧友梅《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》(1920)，《萧友梅音乐文集》，第143页。

④ 陈洪《新国乐的诞生》，《林钟》1939年创刊号，第12页。

⑤ 萧友梅《关于我国新音乐运动》(1938)，《萧友梅音乐文集》，第465页。

二是“美学观”的影响，即从音乐的意义及其情感表现等美学范畴看，音乐是一种沟通人类精神的共有语言，它无须翻译，是一种世界语言。青主是这一理论的代表人物，后文我们将会具体涉及到这一点。

上述两种音乐观念是“音乐无国界”思想的理论支撑点。在这一理论指导下，学习西乐、利用西乐、以西乐语汇及其创作技术作为新音乐创作的基础，就成为顺理成章的事情，打破音乐的国际界限是发展中国新音乐应有的态度。陈洪的观点集中表达了这种认识：

世界进化到了现阶段，是一切学术都打破了国界的时候。音乐之在欧洲，内容和形式都国际化了，只有在中国才有人坚持着中西音乐分门别类的谬见。这谬见之打破是达到创造新音乐的唯一的途径。①

在陈洪看来，只有摒除旧见，以开放的音乐眼光来审视中西音乐关系，以音乐无国界的思想观念创造新音乐，才是中国音乐发展所应有的态度。

“音乐无国界”的思想，实质上反映了西方音乐价值观念在一些曾经留学欧美的学者、音乐家身上所发生的深刻影响。同时，它也成为一些新音乐家作为宣传西乐、推进学习西乐行动的理论武器。20 年代后，许多新音乐家都是持“音乐无国界”思想的，从前述青主以及萧友梅和《音乐季刊》记者的对话中都可发现。关于“音乐无国界”、“工具论”以及“音乐是一种世界语言”等观念问题，我们会在下文以及第五章有关国乐改进思潮的论述中加以详论，此处不再赘述。

总之，浩浩荡荡的学习西乐思潮，更多地是看到了西方音乐的科学精神，强调“音乐无国界”的认识，把主要精力投入到对西乐的学习当中，而对眼前的旧有国乐却态度淡漠，鲜有人“从我做起”对固有国乐加以认真的学习与研究。这不能不说是学习西乐思潮一开始就出现的“顾此失彼”的局限之处。

## 二、全盘西化的思想倾向

20 年代初，陈仲子在谈及学习西乐问题时曾说：

宜通西乐者，非谓尽弃吾国乐，改弦而更张之，以为西乐所同化也。

---

① 陈洪《四年来的广州音乐院》，《广州音乐》1936 年第 4 卷第 5、6 期合刊，第 2 页。

不过欲使吾国人之研究音乐者，知西洋音乐理论之盛，技艺之精，从而研究有得，则眼光既明，理路亦正，或借以为印证，或取以为师资，则于我国议论纷歧茫无头绪之乐界，不难得其端倪，循其轨道。发挥而广大之，庶不愧为文艺发达最古之国耳。①

但是，学习西乐而不"尽弃吾国乐"的警示，并没有引起人们的一致重视，在学习西乐思潮不断发展，进而有人对传统音乐采取漠视乃至蔑视的态度时，就极有可能导致全盘西化音乐思想的出现。比如，时为北京师大"西乐社"成员的汪德昭曾这样说过：

中国人肯去听Jazz等等，总算好的现象，因为Jazz虽然下流，和声却还丰富，总不似胡琴……②

引文中关于胡琴究竟如何作者没有再作详述，但也不难发现，在作者看来，即便是"下流"的爵士乐，也要比没有和声的胡琴动听。这无异于表明中国传统旧乐已近于一无是处，文中全盘西化的音乐观念呼之欲出。前述程懋筠、陈觉玄的观点同样流露出全盘西化的意向，但又没有明确提出彻底抛弃中国传统音乐、全盘西化的主张。这种鲜明的全盘西化的思想倾向，在30年代时有出现，其中，青主的一些文论可兹代表：

我所知道的，本来只有一种可以说得上艺术的音乐，这就是由西方流入东方来的那一种音乐。……所谓音乐云云，应该于国乐、西乐之中，择定一个，要国乐便不要西乐，要西乐便不要国乐，不能够二者均要。③

那么，青主在这二者中会选择哪一个呢？他说：

总之，灵魂卖给洋鬼子也罢，不足教训也罢，我既经是和那些我不愿意听的音乐无缘，无论如何总感觉得欧洲的音乐是胜过我们的土产了，正如当我头痛时，只服用阿斯匹灵，不再烦中医诊断一样。现在虽然有许多人在那里反对西医，说什么信仰西医，即是卖国，但是为自家生命的

---

① 陈仲子《欲国乐之复兴宜通西乐说》(下)，北京大学音乐研究会编《音乐杂志》1921年第2卷第1号，第2页。

② 德昭《漫言》，《新乐潮》1927年第1卷第3号，第8页。汪德昭(1905—1998)，江苏灌云县人。著名物理学家，我国水下声学奠基人。1928年毕业于北京师范大学物理系并留校任教，时"西乐社"发起人之一。曾任中国科学院声学所首任所长，中科院院士。

③ 青主《音乐当做服务的艺术》，《音乐教育》1934年第2卷第4期，第15页。

安全起见，也就顾不得这许多了。同一样的道理，为了我音乐的好尚，我宁愿去听洋鬼子的音乐。①

显然，青主所要选择的必定不是国乐，而是西方音乐。由于音乐审美趣味的制约，青主对中西音乐的价值评判是鲜明的褒西贬中，全盘西化思想已经是呼之欲出了。能够说明这一问题的还有他的《十张留声机器片的运命》一文。

在这篇文章中，青主对中国传统音乐的价值判断同样主要来自于他对欧洲音乐的审美经验。审美判断必然要涉及到对音乐的表现技术的评判，青主与当时欧洲人的音乐价值观是基本一致的，即认为西方音乐才是真正的音乐，像中国京戏那样"没有和音"的音乐，那种"又高、又平、又尖锐、又粗糙的唱音"——正如青主的房东所说"好像猫叫一样"——是不能被称为美的音乐的。青主本人则说："听惯西洋音乐的西方人，怎能够享受这样非常难听的乐音呢。"从这一句话即可看出，青主对中国音乐的态度和当时的欧洲人一样，同样是不认同乃至完全否定。因而，文章最后的结论，就是不得不将那十张京戏唱片一张一张地扔到河里去。②

由上述引文可以看出，青主对中国传统音乐的态度是极为偏至的，对中国传统音乐的全盘否定，带有明显的历史虚无主义色彩。在本章第二节中，我们曾介绍了青主长期留学德国，受欧洲浪漫主义音乐尤其是当时颇为兴盛的表现主义艺术思潮的影响，使得他的音乐观念上留下了深刻的西方烙印。以西方音乐美学观念来审视中国传统音乐的一些特点，自然有其难以契合之处，这是造成其音乐思想失于偏颇的重要原因。从美学的角度谈论音乐问题，认为音乐应当表现人的灵魂世界的美学观点本身并没有错误，但是一旦把这一要求作为衡量一切音乐存在的唯一标准，从而推论出音乐没有国界，进而忽略了各种音乐样式的民族特性，就又失去了这一美学思想中本身所具有的合理内核。中国传统音乐有其长期以来逐渐形成的稳定的形态样式与技术手法，这些表现形式是与其形成发展的文化传统、民族审美心理密不可分的，以西方音乐的审美经验评价中国传统音乐的美感特征，不仅反映出欧洲音乐价值观的深刻影响，同时表现出青主美学思想中的不成熟之处。总之，从上述引文不

---

① 青主《出了 Town Hall 之后》，《乐艺》1930 年第 1 卷第 2 号，第 45 页。

② 青主《十张留声机器片的运命》，《乐艺》1930 年第 1 卷第 2 号，第 60－72 页。

难发现青主头脑中潜在的全盘西化倾向的音乐思想。

之所以称青主的音乐思想具有全盘西化的倾向而非彻底的全盘西化，是因为青主的部分声乐作品中又体现出鲜明的民族风格。从其1929年出版的《清歌集》中的《击壤歌》、《回乡偶书》、《越谣歌》、《赤日炎炎似火烧》等几首完全以五声音阶写成的歌曲小品即可看出，青主在有意识地追求旋律上的五声化，和声配置亦极为素朴，音乐与作为歌词的古典诗词水乳交融，相得益彰。这样的音乐显然既非中国传统音乐的复演，亦非对西方音乐的全然模仿，是青主匠心独运的个人创造。青主运用五声音阶与古典诗词结合的歌曲创作方式，与他的某些创作观念并不矛盾。从其大量声乐作品可以发现，在充分考虑歌词意境外，青主特别注重按照诗词朗诵的轻重音节作为音乐写作的依据，这体现了他反对依据歌词的声韵进行谱曲，不以声韵剥丧音乐独立生命的美学思想。此外，青主在这些歌曲的说明文字中，并没有因为歌曲中使用五声音阶而提及音乐的民族性问题，而是将它们看成是追求"音乐艺术"的创作的探索①，这与他淡化音乐的民族性的认识也是完全相吻合的。我们在本书第五章论述青主的国乐观念时，将会更为全面而准确地理解他的创作观念。但是，不管青主音乐创作中所表现出的五声性民族风格是否是一种自觉的追求，它已经从事实上表明青主并非一位彻底的全盘西化论者，他漠视乃至蔑视中国传统音乐而极端推崇西方音乐的思想，与其创作实践并非完全契合。

30年代，明确提出中国音乐应全盘西化的是欧漫郎②。欧漫郎认为："中国音乐目前需要音乐不是所谓'国乐'，而是世界普遍优美的音乐。"什么是普遍优美的音乐呢？欧漫郎开出以下音乐菜单："第一种是奋发雄壮的音乐，如优良进行曲等；第二种是表达高尚情绪的作品，如贝多芬的交响乐、奏鸣曲等；第三种是美丽富有诗意的小歌或器乐小品，如叔伯德的艺术歌、各国的优美民谣、肖邦的钢琴小品等。"欧漫郎提到了各种各样"世界普遍优美的音乐"，甚至提到了"各国的优美民谣"，但却对中国民谣只字未提，更没有涉及中国固有民间音乐或国乐等字眼。因

---

① 参见青主《清歌集》，X书店1929年版。

② 欧漫郎（生卒年不详），1933至1935年间曾与陈洪主编私立广州音乐院院刊《广州音乐》，并于《广州音乐》、《音乐教育》等杂志发表了大量介绍西洋音乐的文章，编著出版《西洋音乐名家轶事》（1933）等著作。

此，在谈到中国音乐的发展时，欧漫郎明确提出："中国新音乐的建立要'全盘西化'。"①

所谓全盘西化，依欧漫郎的观点，主要是指对西方音乐的技法、形式、乐器等工艺、器物层面的学习与借用，即"和声学、乐器、谱表等应整个搬过来给我们用"；其策略是，以西方音乐的这些作曲技术与乐器作为基础，"使基础先立定了然后再创作新的中国音乐"。②在中国近代音乐史上，自匪石后，欧漫郎是旗帜鲜明地提出中国音乐应全盘西化的又一人。如何理解欧漫郎关于"全盘西化"的主张？

有一点可以肯定，那就是欧漫郎本人对西方音乐好尚的趣味决定了他对西方音乐的褒扬，如青主一样，欧漫郎的音乐观念也是欧洲音乐价值观深刻影响的结果。同时，欧漫郎认为，对于青年人而言，有音乐陶冶情操，便会有高超理想的产生而不至于下流；共同演奏音乐的实践，便会增加团结力；而且，学习音乐能够对青年养成对于事业的专注精神和忍耐心，习乐奏乐也能令青年精神常常健旺无颓废之态。但是，音乐对于青年的这些功能与作用，在欧漫郎看来，现今的国乐与西方的爵士乐都是没有的。因此，分析他的文章我们可以发现，欧漫郎关于"全盘西化"的主张，具有双重含义：一是通过西方音乐使"中国青年有高尚的音乐生活"与健康、进取、团结的精神面貌；二是先以西方音乐作为创作中国新音乐的基础，然后再在这一基础上创造新的中国音乐。如此看来，欧漫郎的全盘西化论就是在新音乐创作之初不得已而为之的权宜之计，是阶段性而非彻底、永久的全盘西化。这与他在另外一篇文章中的观点可以相互印证：

> 现在所谓新音乐运动就是假借外国音乐的成绩和工具改善中国的音乐，并志愿将来造就人材建立中国民族的音乐。③

但是，欧漫郎在全盘西化认识上的错误之处，正如这一时期有着与他相似观点的人一样，在于对音乐的技术与器物只是单纯地看到了它们的工具性，而没有意识到作为艺术的工具，同样具有精神性，工具的彻底改变必然会引起艺术精神的改变。一首以纯粹西方音乐语言创作的音

---

① 欧漫郎《中国青年需要什么音乐》，《广州音乐》1935年第3卷第6、7期合刊，第6页。

② 同上注。

③ 欧漫郎《中国新音乐运动》，《广州音乐》1935年第3卷第3期，第1页。

乐作品，我们很难从中找寻出传统意义上中国音乐的民族风格与艺术精神。而且，艺术趣味是可以培养的，对某种艺术的价值认可正是在长期的实践与熏陶中培植起来的，这一点在欧漫郎本人身上或许就是一个很好的例证。更为重要的是，以西方音乐为实践对象且加以"立定"，其后再创造出的中国新音乐将是什么样的面貌呢？所以，欧漫郎的观点虽然看起来并没有把将来的中国新音乐加以全盘西化的要求，但他的前提主张却已经埋下了这样的种子。长此以往，作为手段的、阶段性的"全盘西化"，或许就会变成目的性的、长久的"全盘西化"。这样一种主张一旦得以广泛传播与普遍实施，极有可能就会导致中国音乐真正的全盘西化。总之，这不是一种值得提倡的观点，与赵元任、刘天华等人的中西音乐观及其实践相比，欧漫郎的局限之处自不待言。

魏廷格先生曾将近代以来关于中国音乐落后论的观点分为两种：一种是"绝对落后论"，即认为中国音乐已是全面落后；一种是"有限落后论"，即承认中国音乐有与西乐相比的不及之处，但同时认为新音乐的创造不能抛弃传统音乐的因素。"绝对落后论"的代表人物即青主和欧漫郎。①"全盘西化"音乐思想的出现也正是中乐"绝对落后论"的产物。因此，"全盘西化"的音乐主张，就是一些中国音乐"绝对落后论"者为中国音乐发展所开列的西药方，他们对中国音乐的现代发展能否建立在旧有传统音乐的基础上，是持完全怀疑或不相信态度的，中国音乐发展的最可行之处就是另起炉灶。

需要指出的是，全盘西化音乐言论的出现也有其思想的社会背景。20年代末30年代初，以胡适、陈序经为代表的"全盘西化"论者的思想言论，在文化界曾引起轩然大波。胡适在《请大家来照照镜子》(1928)、《中国今日的文化冲突》(1929)、《介绍我自己的思想》(1930)等一系列文章，以及陈序经在《中国文化的出路》(1934)论著中，都以不同的论调提出了"全盘西化"的思想。比如胡适，他在批判一些国粹主义思想乃至复古倾向的言论时曾大声疾呼道：

少年的朋友们，现在有一些妄人，要煽动你们的夸大狂，天天要你们相信中国的旧文化比任何国高，中国的旧道德比任何国好；还有一些不

---

① 魏廷格《分歧与出路——在"20世纪中国音乐发展道路的回顾与反思学术研讨会"上的发言》，《人民音乐》1999年第2期，第2页。

曾出过国门的愚人，鼓起喉咙对你们喊道："往东走！往东走！西方的这套把戏是行不通的了！"我要对你们说不要上他们的当，不要拿耳朵当眼睛，睁开眼睛看看自己，再看看世界。①

但是，在批判上述思想的同时，胡适却又矫枉过正，走向了另一个极端。他说：

我们如果要想把这个国家整顿起来，如果要希望这个民族在世界上占一个地位——只有一条生路，就是我们自己要认错，我们必须承认自己百事不如人；不但物质机械上不如人，不但政治制度不如人，并且道德不如人，文学不如人，音乐不如人，艺术不如人，身体不如人。②

这无异于说中国已是全方位地落后于西方，中国的出路只有"全盘西化"或"充分的世界化"③。这些极端偏激、不利于中国传统文化发展的思想言论，在当时曾引起文化界的广泛关注与批评，同时也不可能不对这一时期的音乐领域发生任何影响。

自匪石以后，目前文献所见明确提出中国音乐应全盘西化的唯有欧漫郎一人。不过，笔者还是想谨慎地提出：在学习西乐思潮的巨大裹挟下，近代以来具有全盘西化音乐思想的人一定并非欧漫郎一人，尽管从匪石到欧漫郎都是看到了西方音乐的部分样式能够起到启发民智、鼓舞民众的作用才大力主张中国音乐要全盘西化，但是，这种观点毕竟一方面具有夸大音乐在历史发展中的作用的嫌疑，另一方面也极不利于民族音乐的发展，对此必须加以理性的批判。

全盘西化的思想倾向显然同时对中国音乐的不足与西方音乐的长处做了反向的、不恰当的夸大，从而导致了对二者价值判断的截然不同。这种思想倾向的出现，其根源在于近代以来中国已经从昔日强大的中华帝国衰败至任列强宰割的弱国地位，综合国力的羸弱导致了人们对旧有的一切文明都发生了根本的怀疑。这种否定性的怀疑从清末民初已经拉开序幕，五四新文化运动对传统文化的彻底批判，进一步使得中国文化落后于西方的认识得到广泛的社会认同。与此相反，伴随着武力与炮

① 胡适《介绍我自己的思想》(1930)，《胡适论学近著》，商务印书馆 1935 年版，第 639 页。

② 同上注。

③ 胡适《充分世界化与全盘西化》(1935)，姜义华主编《胡适学术文集》(哲学与文化)，中华书局 2001 年版，第 306 页。

火而来的西方精神文明,被认为是与西方物质文明一样,代表了世界最为先进的文化。中国文化与西方文化相比已经是“前现代”和现代的关系,二者不可同日而语。因此,中国欲摆脱被动挨打、任人宰割的历史境遇,更希望将来能在各个方面“与世界并驾齐驱”,就不得不学习西方的科学文明。同时,一定的音乐艺术总是与适合它的文化传统、社会现实密不可分,因而,一些人自然会得出西方音乐文化绝对优于中国音乐文化的错误结论。

作为欧洲文化中心论之一部分的“欧洲音乐中心论”,也是全盘西化音乐思想形成的又一重要外来理论资源。20世纪初叶依然盛行于西方的欧洲音乐中心论,对一些有着留洋经历的中国知识分子和音乐家产生了深刻的影响。这些音乐家大多没有足够的耐心和热情去对中西音乐文化的不同进行深入的了解与研究,面对西方音乐文化的强大,加之对西方音乐文化有着切身的审美体验,从而自然认为西方音乐优于中国,成为这一音乐价值论在中国最好的宣传者。就五四时期中国音乐发展的整体状况而言,很少有人能够深入地思考中西音乐之不同,赵元任所谓中西音乐“不同的不同”与“不及的不同”的理论概括代表了当时的认识高度。主张中西音乐交融者也更多的是看到了西方音乐的优势之处,而国粹主义者对西方音乐文化的排斥,使得他们更不可能对中西音乐文化的不同有着较为清醒的认识。因此,全盘西化音乐思想倾向的出现是个很自然的现象。

全盘西化的思想倾向,对近代中国的音乐发展无疑会产生一定的消极影响,但这种影响并不像人们想象的那样严重。考察20世纪上半叶的中国新音乐创作,“全盘西化”式的音乐作品并不占主流。这一点很好理解,毕竟生长在中国的音乐家们是难以完全摆脱中国这块土地的,中国传统音乐的因子不可能不对其发生影响。同时,20世纪上半叶的中国新音乐家们,有多少人能够在创作技术上与西方作曲家相媲美?即使想全盘西化又有几人可以做到?就连青主这样流露出全盘西化思想倾向的音乐家,其《清歌集》中的一些作品也完全是以中国五声音阶写成,具有鲜明的民族特色。笔者并非同意全盘西化的创作主张,而是想指出,全盘西化思想在近代中国的新音乐实践中,并没有得以事实上的实现。这一点,我想无须举以大量例证,众多的新音乐作品大都在某些方面与中国传统音乐有着难以割断的联系,体现出中国音乐的某些风格特

色，已经成为中国音乐新传统的重要组成部分。

此外，之所以说全盘西化并没有在中国音乐界产生深刻而普遍的影响，是因为，从五四时期的音乐思想及其实践的总体来看，全盘西化的呼声远不能与国粹主义音乐思想的高涨相比及。作为中国音乐引力场中相反的两极，国粹主义音乐思想与全盘西化思想倾向的相互对抗与反方向运动，以及它们同时所表现出的理论弱点与消极影响，为这一引力场留下了一个广阔的中间地带，那就是“中西音乐交融”的思想及其实践。这一思想无论在国乐家还是有着西洋音乐背景的音乐家那里，达成了基本的共识。全盘西化思想与国粹主义思想的两个极端，都对中国音乐的现状及其前途做出了错误的判断和估计，对于亟待新发展的中国音乐而言，没有多少积极的意义。但正是这二者力量的相互对抗，才使得中西融合的音乐发展观得到了大多数人的认同，近现代中国新音乐的发展也基本上是走了一条融汇中西的中间道路。关于国粹主义思想在音乐上的反映，我们将在第四章加以具体的考察与剖析，此处不再展开论述。

回到全盘西化的消极作用问题，笔者以为，其影响主要发生在音乐的审美观念层面。全盘西化思想下对西方音乐的鼓吹，自然会潜移默化地造成人们对中西音乐价值评判尺度的人为倾斜，越来越多的人青睐于西方的专业音乐，漠视甚至贬低中国传统音乐，进一步则导致以西方音乐的审美标准或思维方式考量中国传统音乐，致使中西音乐的比较发生严重错位，将西方专业音乐与中国传统民间音乐这一对无论在文化性质、音乐形态、创作方式、传播对象等诸多方面都有着极大不同的对象加以横向的比较。全盘西化论者基本上都是对西方专业音乐或曰艺术音乐有着一定的了解，同时对此基本持完全肯定的态度，但对欧洲以及中国的民间音乐却未必有着深入的了解。因此，即便是进行比较，也难以得出合乎音乐逻辑及其发展规律的结论。当然，20 年代后近代中国新音乐的创作还刚刚起步，没有与西方专业音乐创作进行比较的资本，因而，不仅仅是全盘西化论者，当时多数音乐家都是以中国传统音乐与西方近代以来的专业音乐创作进行比较，但全盘西化论者对中西音乐比较的观念及其结论，无疑进一步促进了这种不符合音乐比较规律的错误认识。

总之，全盘西化的思想倾向不利于中国音乐文化的健康发展，在任何历史时期都是不值得提倡的错误论断。但有一点应当理解，全盘西化论者同样是在积极地探索中国音乐现代化的发展之路，不能因其思想理

论的偏至而全盘否定了他们对谋求中国音乐的现代化所表现出的努力与热情，更不能简单冠以“崇洋媚外”或“数典忘祖”的贬斥性评价了事，必须将这一音乐事象置于其所发生的特定时空中加以历史地考察与分析，才会得出较为客观的认识与评价。

# 第四章
# 20－30年代的国粹主义音乐思潮

关于“国粹”一词的现代解释，一般是指“我国固有文化中的精华”[①]。因此，“国粹”是一个文化概念，且特指那些足以代表中国的最优秀的文化内容，是一个值得肯定的褒义词。但是，当具体到究竟什么是中国文化的精华这一问题时，不同时代与不同文化背景的人的回答是并不一样的，对待“国粹”的态度，也会因不同的文化价值观而表现出极大的差异。所以，在“国粹”一词的不同使用中，它就不可能只是一个抽象的褒义词，而是需要具体问题具体分析。当对“国粹”的内容做出错误的判断时，“国粹”就可能会变成一个贬义词，而试图在保存“国粹”的名目下进行复古活动时，就必然会引发对它的批判。

五四新文化运动时期，“国粹”在中国文化界几乎成为与“民主”、“科学”等热门字眼一样具有较高使用率的词汇，但它往往是作为新文化的对立面而出现的。也正是在这一时期，“国粹”观念走进了中国的音乐思想领域。随着新文化运动的蓬勃发展以及学习西乐思潮影响的日益扩大，一些具有深厚传统音乐修养或热爱传统音乐文化的音乐家与音乐爱好者，开始极力排斥西方音乐的涌入，拒绝接受西方音乐文化，同时对正在兴起的新音乐文化给予了严厉的批评；少数稍具开放意识者则并不反对学习西乐，但对西方音乐采取了非常审慎的态度。在他们看来，中国传统音乐，尤其是曾经在中国历史上辉煌一时、代表古代礼乐文明高度

① 《辞海》(缩印本)，上海辞书出版社1999年版，第2166页。

成就的雅乐，是最能代表中国音乐文化的"国粹"，这些音乐国粹必须得以继承与维护，对它们的批判乃至摈弃，对西方音乐的学习与接受，将会致使音乐国粹更加衰落，最终导致国粹沦亡、国性移易。这种顽强固守并试图复兴中国古代音乐文明，抵制外来音乐文化影响、拒绝融汇外来音乐因素的思想观念，在五四运动后的20年代迅速崛起，成为20至30年代一股具有社会影响的音乐思潮，即"国粹主义音乐思潮"。"主义"者，一般是指人们对于社会或学术问题所持有的系统性的理论主张，是一定思想、行为的体现。因此，将这一时期固守音乐国粹的思想观念及其实践称为"国粹主义"并无不妥。

国粹主义音乐思潮的出现，一方面说明传统音乐及其思想依然有着较为坚实而牢固的生存环境与现实基础，另一方面也反映了全面学习西乐对传统音乐自身发展所带来的严重挑战。在这种挑战下，一些植根传统音乐、热爱传统音乐但又不肯接受西方音乐，抱有深厚国粹主义情怀的音乐家与音乐爱好者，试图以种种努力去挽救日渐衰落的传统音乐文化，并希望能够实现传统音乐文化的振兴与发展。此外，国粹主义音乐思潮中也不乏梦想再度回到往日中国古乐之辉煌时代的不时之论。因此，国粹主义音乐思潮在内容及其表现上，也有着不尽相同之处，需要加以具体的分析与对待。对这一思潮的考察与剖析，不但可以使我们对国粹主义音乐思潮本身的实质与特点有一番较为清晰的了解，也可以使我们加深对与之相关的其他音乐思潮的认识与理解。

## 第一节　国粹主义音乐思潮的形成与发展

国粹主义音乐思潮的发展大致经历了这样一个过程：清末民初的学堂乐歌时期为萌生期，学习西乐思潮的兴起是它发生的直接诱因；五四新文化运动时期为发展期，学习西乐思潮的进一步发展与壮大促进了它的迅速崛起；抗日救亡时期为衰落期，"七七事变"后"救亡音乐思潮"的高涨，最终使国粹主义音乐思潮淹没在时代大潮的洪流中；至于40年代曾有所回复的插曲，则是国粹主义音乐思潮的一点余响而已。因此，一个突出的特点是，国粹主义音乐思潮始终是作为学习西乐思潮的对立面而发生、发展的，但从二者影响力的较量来看，后者是主潮，前者是次潮。

## 一、国粹主义音乐思潮的萌发

国粹主义音乐思潮的萌生是在20世纪10年代的学堂乐歌时期。随着当时西乐东渐与国内学习西乐、鼓吹西乐热情的高涨，国粹主义音乐思潮以其带有强烈民族主义特征的文化身份逐渐凸显出来，与学习西乐思潮的兴起形成鲜明比照，并在民国后逐渐成为一个不可忽视的声部。它一方面反映出一些知识分子对旧有文化的眷恋与爱慕，另一方面也表现出国粹主义者在新的时代条件下，试图赋予传统文化以新的历史使命，并希望它能延续、发展乃至再度辉煌的美好愿望。这种或显或隐的强烈的民族主义音乐情感，自20世纪中西音乐文化激烈碰撞以来，就一直没有中断过。面对学习西乐思潮的势不可当，在以西方音乐为摹本的新音乐实践面前，学堂乐歌时期的国粹主义音乐思潮，表现出势弱但固守且坚忍的特点。

1911年，孙鼎在《中国雅乐》一文中，针对学堂乐歌以来歌曲编创曲调多取自欧美与日本的情形，批评此举实际上将我国歌词的神韵及其内涵尽丧于西洋曲调当中了。孙鼎认为，以欧美音乐谱之于中国歌词，"不合者众矣"。比如，"唱《阳关三叠》，而离人泪下，是非独由于词意之凄，亦由于音节之凄也。今若将《阳关三叠》，去其原谱，而谱以欧美之音，恐一唱而欲使离人泪下，不能之矣"。这一分析是令人抱有同感的，表明作者对中西音乐表现特点的不同之处以及词曲结合的关系问题是有思考的。但是，如果仅以此为例就推导出西乐曲调与中国歌词难以融合，唯有中国旧有曲调方适于中国歌词的结论，就又表现出孙鼎对曲词关系以及中西音乐的比较认识还停留在一个较为肤浅的层面上。他说：

> 欧美曲调，既不合于谱吾国歌词，则自当取一合适者为其谱。合适者惟何？吾国旧有之曲调是也。（或将旧有曲调，斟酌损益，另造新声，惟不失其风雅态度。）①

这实际上是提出了保存、继承与发展中国传统音乐的主张。对于这一理想，作者持乐观态度："使吾国雅乐而如希腊学术，则他日之兴盛，或未可

① 见张静蔚编《中国近代音乐史料汇编（1840—1919）》，人民音乐出版社1998年版，第239页。

量也。"[①]由此可见,孙鼎心目中不乏梦想复兴中国雅乐的崇古思想。但从其文中所引《西江月》、《忆王孙》、《如梦令》等南北曲谱例,以及将唐、宋、元人之词曲谱谓为"雅乐风度"来看,他所谓"雅乐"并非古代用于郊庙祭祀的狭义上的雅乐,而是主要指古代文人音乐、戏曲音乐等传统音乐,这是必须指出的一点。此外,孙鼎并不完全排斥西乐,而是承认西乐有中国音乐所不及之处:"盖欧美之曲调,虽不合于谱吾国歌词,而其符号等,则无往而不可通,且较善于吾国也。"不过,孙鼎更为强调的是中国音乐本身的艺术特点,指出只有对中西音乐加以认真的比较研究,才能了解中国音乐的独到之处:

吾国曲调中,板眼之符号,非未治此学者所能明,所以舍此取彼耳。读者若将此与欧美曲调比较之、细辨之,即可知吾国音律之幽雅矣。[②]

孙鼎能在当时提出对中西音乐加以比较研究的主张,是值得称道的。全文既表现出作者对乐歌编创中词曲关系问题之认识的某些合理性,更流露出对中国传统音乐(不仅仅是纯粹的"雅乐")的爱慕与推崇之情,称其有国粹主义的价值取向,当不谬误。

1917年,童斐[③]在《音乐教材之商榷》一文中,亦就我国学校自有乐歌一科以来,歌谱悉采诸日本而鲜有用本国曲调的问题,提出了自己的看法。童斐认为,乐歌编创舍弃中国固有之传统音乐不用,而竞采东西诸国之谱,这种做法未必适于音乐教育的宗旨;而有人认为中国传统音乐萎靡不振,不适于作为乐歌之用,这样的观点也是难以成立的。行文可见作者对乐歌中竞相采用日本与西洋曲调的现象极为不满:

"中国乐谱,非尽不可用","今学校中教授音乐,既屏宫商等名不用,而独取西人之do、re、mi、fa、sol、la、si以为读谱练音之标准,夫亦太尊人而蔑己矣。"[④]

不仅如此,童斐认为时人对琴乐等雅音已是了无兴趣:"而肩弦歌雅

---

① 同上注。

② 同上注。

③ 童斐(1865—1931),字伯章,江苏宜兴人,曾任刘天华早年所在学校——江苏省省立师范学校校长和上海光华大学教授等职。著有《中乐寻源》(1926)一书。

④ 童斐《音乐教材之商榷》(1917),《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》,第289页。

化之任者,第贪取求之便,不复问其为昧为壬,姑取之以备格。"这种现象在童斐看来极为令人担忧,其所导致的结果则更为可怕:"率是以往,吾国音乐,将为外人所剿灭。"童斐认为,造成上述现象以及可能将会导致的这种后果的原因,是上述情形下的音乐教育,并对其提出了严厉的批评:"助人操刀以自劀者,吾教育界中人也,不当引以为罪孽耶?"针对这种情况,童斐鲜明地提出:

> 吾国学校歌谱,可悉用本国固有之音名,既可以存国粹,又可以知本国乐器之用,又可以使普通社会之已习旧乐者,一望而能歌。①

同时,童斐还就如何采用中国旧乐提出建议:"今为学校谋美善之乐歌,愚谓可就古人诗余及南北曲中,选择用之。小学校则采小令及中调;中等学校,可采长调。或嫌有不适处,则略为增损,以不背其本来宫调主。"作者显然是以自己的音乐好尚来思量学堂乐歌的编创,个中主观心理以及难与时代思潮相合之处也是显而易见。当然,在童斐看来,外国曲调也并非万不可用,但"若必采用外国调,则须将其调熟唱至数十百遍,辨析何处可以为句,何处可以为逗;何处宜平声,何处宜去声;何处宜阴声,何处宜阳声,然后按谱填词,庶乎有当。万不可见一声,填一字,使词与调乖,音与律舛。则他国之音,固亦不在悉屏之列也"。②

童斐的此番论述,当是针对学堂乐歌中某些词曲结合相与乖舛的现象而提出的,在当时具有积极的现实意义。但总的说来,将西方音乐喻为"为昧为壬"的所谓蛮夷之乐,而强以难与时代精神相契合的传统曲乐作为学校音乐教育之取材,已经表现出作者较为鲜明的国粹主义音乐思想。通读此文可以深切地感受到作者"存国粹"之良苦用意。

作为国粹主义音乐思潮代表人物之一的郑觐文③,在学堂乐歌末期开始以其一系列的实际行动,表现出强烈的国粹主义音乐价值取向。1918 年,郑觐文出版《雅乐新编》一书。书中取"《诗经》原谱十八篇",用

---

① 同上注。

② 同上著,第 290 页。

③ 郑觐文(1872—1935),名光裕,别字觐文。江苏江阴人。1899 年考取副贡生。善琴,1908 年在家乡开办小学校并教授音乐课。1914 年起,在哈同创办的上海仓圣明智大学教授古琴。1918 年创办"琴瑟学社",1919 年又将琴瑟学社改为"大同乐会"。编、著有《雅乐新编》、《箫笛新谱》、《中国音乐史》等。

律吕字谱与简谱互为对照，并逐篇加以说明，郑觐文希望它能够适合于普通学校音乐教材之用。书中“绪言”说：

今学校教育设音乐一科，颇合古旨，理有可通。独惜所用曲谱均译自外洋，殊非乐尚土风之道。……考中国历代雅驯乐曲，奚止汗牛充栋……方今音乐家亟应穷稽博考其无原谱者，亦当根据学理，就辞协律，按意取节，使兴、观、群、怨之微旨，还归教育。不当徒习外风，以移易国性，况古谱亦未必完全无考也。①

郑觐文之所以认同学校音乐教育，是将其与古代乐教等而视之的，但对于学校音乐教育中崇尚学习西乐的潮流又难以认可。在他看来，音乐教育中所用音乐应是“乐尚土风”，以“历代雅驯”之作为摹本，而非“徒习外风”。在学习西乐思潮成为音乐主潮的情形下，他能有此固守国粹而又有谋其推广的精神，殊为不易，表现出一个国乐家保护自身文化的强烈意识。但是，将学习西乐的结果与“移易国性”联系起来，主张学校音乐教育仍应以古为训的认识，还是反映了他泥古守旧、排斥外来文化的保守主义思想。

周庆云②在为《雅乐新编》所写的序言中则较郑觐文的国粹主义思想有过之而无不及：

自学堂兴，亦列音乐为一科，诚与六艺之旨有合，顾所楷模皆异域曲谱，《白虎通》所谓僸侏兜离是也。而吾国四千年相传之古乐，益放失而不可复循，亦移宫换羽之痛矣！③

此处已把西方音乐视为少数民族的蛮夷之乐，对古乐的沦亡痛心疾首，其中所透露出的国粹主义音乐思想可见一斑。对于郑觐文的《雅乐新编》及其音乐主张，周庆云赞誉有加：

夫作者为之圣，述者为之明。觐文此篇功兼述作。由前观之，沟中外之通；由后观之，会古今之变。施于教育，将使莘莘学子，乐操土风，勿

① 郑觐文《雅乐新编·初集》，上海丙辰杂志社 1918 年版。

② 周庆云（1864—1934），字湘舲，号梦坡，浙江乌城人。以经营盐业为主的上海有名富商。收藏大量古琴、琴书，号称“江南第一”。编、撰有《琴书存目》（6 卷，别录 2 卷）、《琴操存目》（4 卷）、《梦坡室收藏琴谱提要》、《琴史补》（2 卷）、《琴史续》（8 卷）等。

③ 见《雅乐新编·序》，上海丙辰杂志社 1918 年版。

为钟仪所笑，其保存国粹之用心，不亦过人远哉。①

周庆云自称“与郑子觐文为友”，“于琴学夙有笃嗜”。二人志同道合，其音乐思想中一致的国粹主义情怀也就不难理解了。

上述文献，可以使我们大致了解学堂乐歌时期国粹主义音乐思潮逐渐兴起的大致情况。这一思潮的萌发是学堂乐歌时期学习西乐思潮反作用力影响下的结果，它甫一出现，即对西乐涌入以及学习西乐思潮展开了激烈的批评。站在与学习西乐思潮对垒的立场上，带着对本土音乐文化强烈的保护意识，国粹主义音乐思潮登上了20世纪上半叶中国音乐历史的舞台。

## 二、国粹主义音乐思潮的发展

国粹主义音乐思潮在学堂乐歌后期经过短暂的力量积聚后，至20年代已发展为一股有着广泛社会影响的文化思潮。这一音乐思潮的迅速崛起，有着较为复杂的内外因素。

一个很重要的外部因素是，五四新文化运动对传统文化充满激进主义的批判，进一步促使一部分人为传统文化即将沦为边缘化而担忧，同时也就产生了与提倡新文化、学习西方科学民主思想相抗衡的另一极，即以辜鸿铭、梁漱溟等国粹主义家为代表的对中国传统文化的维护与鼓吹。思想文化领域中“国粹主义”思潮的兴起以及由此带来的对它的抨击，成为这一时期新旧思潮斗争的主要内容之一。

另外一个不可忽视的外部原因是，“一战”结束后，许多欧洲人对西方文明产生了强烈的失落感，这种失落感也影响到国内，许多原本崇尚西方文化的中国人开始怀疑西方科学文明，转而重新审视中国文化。比如，以思想多变著称的梁启超，在其《欧游心影录》一文中也深受当时西方文明破产论的影响，认为中国儒学等传统文化将是西方的济世良药。他热情地号召：

我们可爱的青年啊！立正，开步走！大海那边有好几万万人，正愁着物质文明破产，哀哀欲绝地喊救命，等着你来超拔他哩。②

① 同上注。

② 梁启超《欧游心影录》(1919)，《饮冰室合集》之二十三，中华书局1989年版，第38页。

国粹主义音乐思潮迅速崛起的内部因素，就音乐领域而言，五四运动后，学习西方音乐思潮进一步向纵深迈进，音乐美育思潮也在一定程度上推进了新式音乐教育的发展，尤其是萧友梅、赵元任、青主等作曲家开始以西方音乐的技术原理为主进行崭新的音乐创作，新音乐在中国因而有了现实的文化成果，这就同时进一步引起了国粹主义者对学习西乐的更为强烈的抵触与排斥。一些国粹主义音乐家纷纷以各种方式投入到对中国传统音乐文化的宣传、保护与推广工作当中。同时，他们对西方音乐文化的贬抑与排斥，对中国古乐的推崇乃至试图复古的实际行动，也引发了众多新音乐家与文化界进步人士的严厉批评。

20年代后国粹主义音乐思潮进一步发展的一个明显标志是，国粹主义音乐思潮的一些代表人物，如王露、郑觐文、周庆云，童斐、罗伯夔、祝湘石等等，都开始活跃在社会音乐生活当中。这些国粹主义音乐家都有着较为明确的有关音乐国粹的思想主张，其观点各有侧重，但从总体上看，都是希图中国传统音乐尤其是古代音乐能够得以保存或复兴，不赞成或不提倡学习、接受、融汇外来的音乐文化。同时，他们大都有着深厚的传统音乐修养，都是身体力行的实践者。他们有的是名播全国的国乐大家，有的被聘为北京大学乐理研究会的国乐导师，有的著书立说、编辑旧曲，有的创办音乐社团或主办音乐杂志，有的致力于古代乐器的复制或现有乐器的改造，有的频频组织古乐或国乐的雅集与演出。其中，郑觐文和他的"大同乐会"在20至30年代有着较大的社会影响。

30年代初期抗日救亡运动的逐渐兴起，并没有使国粹主义音乐思潮销声匿迹，而是依然得以延续。这与蒋介石的大力提倡有关。1934年7月，国民党政府根据蒋介石提议，明令公布以8月27日孔子生日为国定纪念日。当时南京、上海等地曾举行过盛大的"孔诞纪念会"，郑觐文和他的大同乐会曾去参加该会，他们所演奏的"中和韶乐"成为尊孔活动的重要组成部分。此外，一些报刊上也开始鼓吹"礼乐立国"思想：

礼乐是中国文化的基础，治国施政的大法，五千年来与日月齐辉的国魂。所以，复兴民族的前提，首要提倡礼乐。①

不过，与20年代国粹主义音乐思潮的强劲势头相比，30年代抗日

① 仑《音乐的统制与检查》，上海《晨报》副刊"音乐周报"1934年10月9日第2期，第3版。

救亡思潮的到来,已经预示了国粹主义音乐思潮即将走向衰落。

国粹主义音乐思潮的主要表现及其内容,集中体现于20年代和30年代前期的发展过程中,对于它的发展情况的详细介绍,我们将在下文论述国粹主义音乐思潮的各种主张及其内容实质时,同时加以考察,此处不再展开叙述。

## 三、国粹主义音乐思潮的余响

"九一八"事变后,随着抗日救亡音乐创作与歌咏运动如火如荼的发展,国粹主义音乐思潮已失去了它本就脆弱的生存环境,其影响也日渐式微,最终被抗日救亡新音乐运动的浪潮所淹没。犹如中国古乐一样,国粹主义音乐思潮日渐微弱的声音再也无法担负起救亡的崇高历史使命,毕竟,是时代造就音乐,而不是音乐造就时代。弘扬音乐"国粹"最有影响的大同乐会,随着郑觐文于1935年的去世,其影响也日渐衰落。1937年上海被日寇侵占后,郑觐文之子郑玉荪携大同乐会会牌迁往重庆重新开始音乐活动,在艰难处境中持续至40年代。[①] 可以说,抗战期间的特殊时代背景,使国粹主义音乐思潮及其活动基本失去了生存的土壤与条件。但是,值得注意的是,在一定外力的推动下,国粹主义思想随时会回流复现。

抗战进入相持阶段后,蒋介石再次大力提倡带有封建复古性质的"乐教"活动,先后下令成立了"孔学会古乐研究组"、"礼乐编订委员会"等机构,并提出"要建立国家,建立社会,都要从礼乐做起"[②] 的训示。

1943年,根据蒋介石"从礼乐做起"、编纂典礼音乐的"训示",教育部又设立了国立礼乐馆这一机构,专门研究有关制礼作乐的问题。国立礼乐馆制定了一系列带有封建遗风的礼制,同时也发行过《礼乐》、《采风》等宣扬礼乐文化以及有关鼓舞抗战的杂志或歌选。抗战胜利后,国立礼乐馆迁往南京。1947年又开始出版《礼乐半乐刊》杂志,刊登了一些有关介绍乃至赞美古代礼乐的文章。从该刊关于礼乐馆设置及其使命的说明中,可以发现它所具有的封建"国粹"思想:

---

① 参见许文霞《我的父亲许如辉与重庆"大同乐会"》,《音乐探索》2001年第4期,第74—81页。

② 见《蒋委员长训词》,《青年音乐》1942年创刊号,第32页。

> 我中国立国于世界，为万国所观摩，其文明灿著，其传世久远，厥为礼乐之教，即事以为治，缘情以为节，所谓定亲疏，决嫌疑，别同异，明是非者，何其丁宁周至，而大切于人伦之纪，道德之传耶！故非礼乐无以立其体，非教化无以广其德。而今日所定国民守则十二条，政府通令全国国民，奉行遵守……①

响应上述带有政治意义的推行礼乐的通令，有人撰文对封建礼乐及其思想做了热情的评价与鼓吹："王者功成作乐，治定制礼。民咸利之谓功，民相顺之谓治。功成治定，民皆康乐，于是人类同爱而相敬。乐作于同爱，礼制于相敬。礼乐之兴，此其正也。是故礼乐者，人类安全之本，世界太平之源。"文章还进一步讨论了礼乐对于现代生活同样具有的价值："现代既犹此人生，犹此世界，则其需要于礼乐者，固无异例，则礼乐在现代之价值，固不待筹策而昭然矣。"由此，作者提出："礼乐者，现代当务之急也。"②

在国民党当局设立国立礼乐馆这样一个政治性的前提下，我们不能肯定本文作者对于封建礼乐制度的推崇是否发自内心，但就文章而论，其中所包含的带有复古意味的国粹主义思想一目了然。与此相呼应的是，有人撰文积极提倡对礼乐二事的学习："礼乐二事，是学子士大夫必修的项目，同时也是做人的起点，""古人的观点，并不迂旧，礼是个人及人类相互间道德的遵守；乐是个人或人群间自发情绪的培养。"③将具有特定封建内容的古代礼乐二事，作为现代人依然需要专习的课业，这决不是一种符合历史进步的思想表现。作者甚至将礼乐看成一种僵化、永恒而神圣的人类天性，从而将这种所谓天性视为艺术创作的真理："道德的概念可以变迁，社会的关系可以更易，然而人类的至性，禀自天赋；至性的培养和表现，才是艺术的真理。"④以此不变的礼乐准绳要求现代的艺术创作，其中所透露出的"艺术真理"不正是一种僵化的封建礼乐思想吗？这与一些试图复兴雅乐，走向音乐复古之路的国粹主义思想有何本质的区别！

---

① 殷孟伦《论礼乐馆之设置及其使命》，《礼乐半月刊》1947年创刊号，第4页。

② 李翊灼《论礼乐为现代当务之急》，《礼乐半月刊》1947年创刊号，第4页。

③ 史石《音乐与修养》，《礼乐半月刊》1947年第6期，第6页。

④ 同上注。

也有一些国粹主义者认为，礼乐思想必须保留与发扬，这是建立与振兴民族音乐的必由之路。譬如，有文章认为：

中国是个礼乐立国的国家，先觉先知的孔子是以礼乐六艺设教，造成我国数千年教育中心的基础。时到而今，我们的国家，既谈不上有礼，更说不上有乐。然而时贤之以民族音乐不建立为隐忧者，却大有人在……有些人要借助他山，有些人要谈音乐没有国际。这样下去，我们所称为“华夏正音”者，将永成绝响，民族音乐将更难建立。①

从后文来看，此处所谓“有些人要借助他山”或“谈音乐没有国际”，是指一些具有全盘西化倾向的思想言论，这种观点当然对中国现代民族音乐的建设没有积极的建设意义。针对西化倾向的思想言论，作者认为“孔子以礼乐设教的理论和规定乐的条件，足资现代复兴民族音乐工作者的参考”。这种对策同样也是不符合现代文明社会文化发展的需要的，参考孔子礼乐设教和有关乐的规定进行民族音乐复兴的路线，不是振兴中国民族音乐所要走的道路。不过，该文作者也并非一位拒斥外来音乐的极端国粹主义者，他同时也提出：要想建立民族音乐，“乐器可以用现在最进化的，而乐曲的风格要注意民族德性”。由此可以发现，作者心目中的“国粹”，主要是指封建“礼乐精神”，这种礼乐精神就是所谓“民族德性”，新的民族音乐的建立可以使用最进化的乐器，但乐曲的风格一定要符合礼乐精神，原因就在于作者所谓“我国为素尚和平不事侵略的国家”。这种保持礼乐精神的国粹主义情怀，以及其中所表露出的“揖让治天下”的梦想，与近代以来中国人民期盼民族强大独立、追求人的解放的崇高思想，以及呼唤发扬蹈厉之作的音乐精神相比，只能是迂腐的不时之论，对于中国民族音乐的复兴与发展，没有任何积极的建设意义。

不过，就蒋介石以“礼乐为立国之本”②的训令来看，其实质应不在于封建礼乐的复古，其根本用意在于通过对封建礼乐制度在现代社会新的套用与解释，达到其拒绝民主、一意独裁的真正目的。与一些热爱古代音乐的国乐家相比，蒋介石的兴趣恐不像他们一样是在于“乐”，而是在于“乐”所附庸的“礼”。任何一位国粹主义音乐家，都未必向往回到等

① 何叔达《复兴民族音乐刍议》，《礼乐半月刊》1947 年第 2 期，第 4 页。

② 转引自殷孟伦《论礼乐馆之设置及其使命》，《礼乐半月刊》1947 年创刊号，第 5 页。

级统治森严的封建王朝，但他们对作为传统音乐文化重要组成部分之一的古代音乐的怀恋与钟情，却是可以得到今天人们的理解的。保存古代音乐而不是以此作为现代中国音乐创作的方向，是完全可以得到人们的尊重与理解的。但是，如果“醉翁之意不在酒”，在“礼乐”并提、实质是强调封建礼制在现代的复归的话，这样的国粹主义思想就必须加以彻底的批判。事实上，国立礼乐馆对当时中国音乐的发展没有产生任何积极的推动作用，其中所宣扬的国粹主义音乐思想也没有在抗日救亡的时代大潮中发生任何有效的影响，毕竟这样的举动是不符合历史进步的。与“救亡音乐思潮”以及抗战胜利后新音乐的进一步发展相比，带有复古意味但实际上为了新的专制统治而鼓吹礼乐的国粹主义思想，只能是不符合历史前进的逆流，其中所发出的国粹主义音乐思潮的一点余响，同样不会对中国音乐的发展产生任何积极的推动作用。

## 第二节　国粹主义音乐思潮的主要观点

对于国粹主义的种种表现，陈独秀有着相当精辟的论述。他把国粹论者分为三种类别：

国粹论者有三派：第一派以为欧洲夷学，不及中国圣人之道。此派人最昏聩不可以理喻。第二派以为欧洲诚美矣，吾中国固有之学术，首当尊习，不必舍己而从人也。不知中国学术差足观者，唯文史美术而已；此为各国私有之学术，非人类公有之文明；即此亦必取长于欧化，以史不明进化之因果，文不合语言之自然，音乐、绘画、雕刻，皆极简单也；其他益智厚生之各种学术，欧洲人之进步，一日千里，吾人捷足追之，犹恐不及，奈何自画？第三派以为欧人之学，吾中国皆有之。此种人即著书满家，亦与世界学术，无所增益；反不若抱残守缺之国粹家，使中国私有之文史及伦理学说，在世界学术史上得存其相当之价值也。①

此处可见陈独秀于五四时期所特有的犀利、激进文风，其中关于中国文学艺术的观点之得失暂且不论，他对当时几种各有特点的国粹主义思想所作的剖析，还是相当准确而精彩的。文中所谓三派国粹论者的思

① 陈独秀《学术与国粹》(1918)，《独秀文存》，安徽人民出版社1987年版，第546页。

想核心分明是“以中衡西”、“夷夏之别”和“西学中源”观念的反映，这几种国粹主义观的一个基本的共同特征就是既盲目自大，又食古不化，视外来文化为洪水猛兽并加以顽固排斥。从学术的角度看，陈独秀认为：“学术为吾人类公有之利器，无古今中外之别，此学术之要旨也。必明乎此，始可与言学术。盲同之国粹论者，不明此义也。吾人之与学术，只当论其是不是，不当论其古不古；只当论其粹不粹，不当论其国不国……披盲目之国粹论者，守缺抱残，往往国而不粹，以沙为金，岂不更可悯乎？”这是强调学术的科学性与求是精神，不能因它的国性即抱残守缺，失去对它的批判精神与对真理的追求。因此，陈独秀认为，对于学术的正确态度，必须坚守“三戒”，即“一曰勿尊圣”，“二曰勿尊古”，“三曰勿尊国”；以圣人、古人、一国为尊，都是影响学术昌隆的大碍。①

以人类公有之利器为鹄的的科学学术精神的养成，固然与各具民族文化特色的文学艺术创作有着很大的不同，但上述几种较为典型的国粹主义文化心态及其特点，在音乐领域的确同样有着鲜明的反映。考察20至30年代国粹主义音乐思潮的有关文献可以发现，持这种音乐思想者，主要是一些有着深厚传统音乐修养的音乐家和传统音乐的爱好者。国粹主义音乐思潮虽然具有相对统一的思想实质，但在不同人物那里又体现出不尽相同的特点。在有的国粹主义音乐家看来，中国音乐为世界发达最早，有着西方音乐远所不及之处，只有在传统音乐的基础上发展中国音乐才是唯一的出路，对于西方音乐的学习与借鉴基本不在他们的视野之内，即便是与西方音乐发生关系，也要试图“以中化西”，将西方音乐加以中国化改造而为我所用。也有一些极端的国粹主义者认为，只有古代雅乐与历史遗存下来的文人音乐才是中国音乐的“国粹”，他们一方面希图能够复兴或保持这些音乐，另一方面则贬低民间俗乐，抵制与拒绝西方音乐。这些在思想上略有不同的国粹主义音乐家们又都有一个共同的特点，那就是对学习西乐、漠视中国传统音乐的现象莫不感到痛心疾首。因而，站在与学习西乐思潮相对立的一个极端立场，只重古代不看现代，只要“国粹”不要西乐，是国粹主义音乐思潮的基本特点。概括来看，20至30年代国粹主义音乐思潮的基本观点及其实践主要表现在以下几个方面。

---

① 同上著，第545—546页。

## 一、排斥西乐 复兴古乐

排斥西乐、梦想复兴古乐是国粹主义音乐思潮中的重要内容。持有这种音乐思想者，大都排斥以西方音乐为代表的外来音乐文化，贬斥中国传统音乐中的俗乐，对于学习、借鉴西方音乐而创造的中国新音乐同样持不认同态度，而唯独对中国古代音乐中的雅乐与文人音乐情有独钟。五四时期，山东诸城琴派著名琴家王露[①]是这一类型音乐家的代表人物。

王露的古琴与琵琶演奏在当时颇负盛名。经章太炎举荐，受蔡元培之邀，1918年5月18日王露在北京大学举办了一场“古乐演奏会”。演奏会吸引了千余师生前去观赏，据说因此还使得校内兴起了一股学习国乐的热潮，更有学生因此产生了发掘古乐器与古乐谱的强烈要求。[②]自娱、雅集型的文人音乐自此开始以高等学府为第一步而走入公众的音乐生活。是年6月，王露被北京大学乐理研究会聘为国乐导师，教授古琴与琵琶。次年，在蔡元培的帮助下，他与杨昭恕、宋泽等人发起创办了我国近代第一本大型专业音乐学术刊物《音乐杂志》，王露成为这一刊物的重要撰稿人之一。他对中国传统音乐充满热忱，不仅参与发起成立北大音乐研究会丝竹组和丝竹改进会，从事中国乐器的改良与古曲的整理，甚至曾有组织中乐全球旅行团的惊人计划。[③]可见其对振兴传统音乐的热情。王露的音乐思想及其音乐观，集中反映在他于《音乐杂志》上发表的几篇文章中。创刊号上的第一篇文章《音乐泛论》，即鲜明体现出他的音乐价值取向。

---

① 王露（1878—1921），字心葵，号雨帆，山东诸城人，近代深有影响的琴家。少时随诸城派琴家王作祯学琴。1906年3月赴日留学，1908至1911年先后于东洋音乐学校和东京音乐学校学习音乐，1911年归国。关于王露留学日本时间，所传不一，比较可靠的记载请参阅张前《中日音乐交流史》（人民音乐出版社1999年版）第374—375、385页。归国后王露曾广交琴友，并在济南发起成立“德音琴社”。1918年应蔡元培之邀赴北京大学乐理研究会任国乐导师，教授琴与琵琶。1921年11月17日病逝故里。编订有《玉鹤轩琴学摘要》、《玉鹤轩琵琶谱》，著有《斫桐集》一书及多篇文章。

② 转引自黄旭东《论蔡元培与中国近代音乐——兼评修海林〈蔡元培的音乐美学理论与实践〉》，《中央音乐学院学报》1998年第4期，第19页。

③ 参见章铁民《音乐研究会组织暑假旅行团的刍议》，北京大学音乐研究会编《音乐杂志》1920年第1卷第9、10号合刊，第2页。

在这篇文章中，王露认为："一民族之思想，倡和于言论，表见于事行，旋为人民所公认者。于是一国家一民族之学术乃成。学术者，由人民公共心理造成之结晶体也。音乐者，即学术之一类也。"由此可见，曾负笈扶桑专习音乐的经历以及受五四新文化运动的影响，王露对音乐的认识明显带有当时科学思想的印记，将音乐视为学术的一种。但王露本人的音乐趣味却并没有因为曾留学日本就转向对西方音乐的尊崇，相反，对他发生根本影响的依然是自少年时即开始学习的琴乐等中国传统音乐。文章以主要篇幅对《乐记》中"凡音之起，由人心生也"一段文字进行阐释，概述了中国古代音乐特别是周代雅颂之乐的发达。面对中国社会与中国音乐的现状，王露忧心忡忡、感慨万千：

全述音乐之意毕，不禁慨然有感焉。时至今日，民德随落，国粹浸崩。人心之溃决昏昧，宛若江河之日下，实不可稽及。有心人欲为挽救变革之图，必不可不探讨其症结致病之源，诚能导人心于至和之域，则侪人类于太平之象，奚难哉。中夏大雅之亡久矣！世界已无无乐之国，世之君子其有以斟酌乎？古今之变通达乎众庶之情，以求其所谓音与乐者，则吾黄农炎汉之裔，庶几瘳也。①

这一段几乎痛心疾首的文字，淋漓尽致地表现出王露慨叹国粹崩坏、雅乐不复的崇古心态，其鲜明的国粹主义音乐思想表露无遗。

在另一篇文章《琵琶审音发微》中，王露同样流露出对雅乐沦亡的痛惜。值得注意的是，在这篇文章中，他认识到"一国之音乐，恒与一国之国情及人心相为依归"，即每一种音乐都具有与特定的民族、国情相互联系、不可割裂的特点，但他却又僵固、静止地理解这一规律，没有想到国情与人心并非三代不变乃至可以永远保持下去，因而也就没有深刻认识到音乐与社会现实之间的时代性问题。王露最为关心的仍是"国粹"古乐的问题：

吾国古乐，其适于今日之人心与否，及可完全复古乐为国乐与否，自属另一问题。然纯然太古之音，其为昇平中和之音，质言之，其为治国之音，为遏乱机、去凶戾、存德性之音，可断言也。故世之君子，将欲解决"中国古乐是否宜定为国乐"之问题，其不可不致力探讨于古乐自身固有

① 王露《音乐泛论》，《音乐杂志》1920年第1卷第1号，第1—2页。

之价值，以求平章汉唐诸家之得失，以发明由黄帝至孔子以来理(礼)乐之正宗。①

王露并没有断言“复兴古乐，以为国乐”，但从他主张通过研究古乐之价值进而发扬之的观点，便可看出他对古乐的无限钟情。王露对琵琶这件乐器大加赞誉，同样是因为它可以算做中国古乐的代表器物：“琵琶列燕乐之首……俗乐之有琵琶，犹雅乐之有琴瑟也。”文章最后依然是对人心不古、古乐不复的慨叹：

嗟乎！风尘扰攘中，世争出其奔竞械诈之习，求其殚心于此道者，已如闻足音于空谷。世有高洁如阮咸緼藉、如摩诘；忠义如雷海青其人者乎？安得以其非雅乐而遂少之哉。②

对古乐已退出历史舞台的无情事实流露出无限的伤感与无奈。

对古乐无限钟情而充满怀恋的王露，对西方音乐和中西音乐关系又有着怎样的态度与认识呢？对于西乐，王露认为：

欧西之乐，器则机械，声多繁促，曼靡则诲淫，激昂又近杀。即乖中和，欲藉以修身理性，宁可得也？弃之不复道。③

令人难以理解的是，王露曾留学日本多年，且专习音乐，接触西方音乐亦非一朝一夕，对西乐不可谓不了解，然而这一切都没有使他无论在感情上还是理性上去接受西乐，也丝毫没有撼动他对古乐的一往情深。观近代留洋学习音乐者，不为西乐所动者唯有王露。

基于上述对西乐的认识，王露认为中西音乐不可融会贯通，终难归一。《中西音乐归一说》一文，可谓是他国粹主义音乐思想的集中表露。以今天眼光看来，文章了无新意，其立论依然是尊奉古人，将音乐与阴阳、人神互为比附，并把古代音乐分为“俗乐”、“雅乐”、“天乐”三类，推崇雅乐，贬抑俗乐。在描述古人鼓琴之“博大宏深、神而明之”时，王露说：“声一变至于听，听一变至于聪，道之将行也与。行或使之，吾于斯世有余思焉，吾于后学有厚望焉。”再次表露了显明的崇古情怀。但王露的本意并不仅仅在此，他想说明的是：“中西方隅既隔，风气不同，政教判别，

① 王露《琵琶审音发微》，《音乐杂志》1920年第1卷第4号，第1页。

② 同上著，第2页。

③ 转引自詹智潘《琅琊王心葵先生略传》，今虞琴社编《今虞琴刊》第11页，今虞琴社1937年印行。

凡作音乐皆有土宜。是故各依音律自然，奏成节拍，莫不有器焉，莫不有音焉，莫不有理焉。”[①]意即中西音乐因各有其不同的风土人情从而各具不同的文化特征。这种认识是正确的，但王露并没有把这种理论上的合理内核加以发展，他最终想说的是：

中西音乐因有地异、时异、情异之别，虽有改良方法，强使归一，其实终难归一也。[②]

这无异于说，中西音乐是不可能相互融会贯通的，二者是不同世界里的两元，非此即彼，不可融合。这与当时萧友梅等人提出学习西乐科学方法、整理旧乐从而创造中国新音乐的主张是完全不同的。《中西音乐归一说》实际上就是对中西音乐融合观点的批判。文章最后一段话更可见作者对古乐、雅乐的仰慕之情：

雅乐复作，此亦中华文物之邦所应有之盛事。独是以时考之，盛治未洽，以人情类之，和气未畅……雅乐待人而作，吾寤寐思之矣。[③]

王露是五四时期富有影响的一代琴家，对古琴音乐的整理与传承做出了重要的贡献。但是，就他本人的音乐思想而言，其实质是典型的国粹主义心理，具有鲜明的文化保守主义特点。因此，对于王露的历史评价亦应力求客观，既看到他对琴乐在五四时期的发展所做出的贡献，也要看到其音乐观和音乐思想上与时代发展所不相适应乃至落后于时代进步的一方面。

五四时期，类似王露国粹主义音乐思想的文论并不少见。与王露思想相近、同样发表于《音乐杂志》的狄晓兰[④]的一篇文章，更是将琴乐视为国乐的代表并与女子道德的修养联系起来：

昔者神农造琴以通气数。琴也者，所以禁浮僻、去邪欲、定神志而返天真者也。舜弹五弦而天下治……论古琴之妙用，足以宣情而导德，足以理性而修身。以今日之女界同胞，若咸知察理审音，其裨益诚非浅

---

① 王露《中西音乐归一说》(上)，《音乐杂志》1920年第1卷第7号，第3—4页。

② 王露《中西音乐归一说》(下)，《音乐杂志》1920年第1卷第9、10号合刊，第1页。

③ 同上著，第2页。

④ 狄晓兰(生卒年不详)，江苏溧阳人。善琴，先后任教于成都懿范学校、滇南大同学校、个旧淑行学校等，担任文科主任和音乐导师。其女狄文华亦善琴，曾请业于古琴名家王露，并与狄晓兰于北大音乐研究会举办的音乐会上演奏古琴。

鲜……琴乎琴乎，其为今日女界之宝乎。①

附会古书，以乐崇德，不难看出作者迂腐之处。对于国乐不兴、西乐受宠的现实，作者痛心疾首之情难以抑制：

> 自欧风东渐，无论男女学校，音乐特备一科，然所习者，风琴耳、钢琴耳，数典而忘祖。吾华精美之国乐转付阙如。

对西乐东渐、学习西乐蔚然成潮的社会现象抨之以“数典忘祖”，不难体会到作者对学堂乐歌以来西乐逐渐成为学校音乐教育之主流而传统音乐日渐边缘化的情形深恶痛绝。狄晓兰也认识到造成这一社会现象的历史原因在于：“坤维之黯黯，痼闭历四千余年，一旦酣睡初醒，未免有舍步而趋之状况。”不错，学习西乐之所以成为一股深有影响的音乐主潮，其根本原因即在于长期以来的封建统治致使中国音乐文化鲜有大的变革与发展，而近代以来在西方列强的武力侵略与强势文化的冲击下，中国文化便不得不接受外来文化的影响乃至“覆盖”。当一种文化处于弱势且受强势文化的大力冲击时，必然会出现对强势文化的接纳乃至推崇。近代以来中国与西方的文化碰撞便是处于一种我弱人强的格局中，学习西乐的蔚然成风是无法阻挡的历史潮流。但是，狄晓兰却将这种现象描述得极为可怕：“盲人瞎马，夜半深池，欲启新机，转堕旧德，致令慢性之沉痾变而为急性之危症，平情酌理，过与不及。”在狄晓兰看来，西乐的到来对于中国音乐的发展不啻是灾难性的遭遇，没有看到西乐影响中国音乐发展的具有积极意义的另一方面。这样一种迂腐守旧的音乐思想，不过是游离于现实之外、畅抒古人情感的喃喃自语罢了。

由上可见，梦想复兴雅乐、古乐者，在当时并非形单影只、孤掌难鸣。除却对古乐、雅乐的热情向往，也有人提出了应从对现存戏曲加以逆向溯源研究，试图以此恢复古乐的观点。一篇题为《中国音乐史略》的短文认为，中国雅乐自汉以降已至沦亡，不复可求，但作者同时又心怀希望，认为“由历代考察，昆曲本由古乐而产出，皮黄则自昆曲而蜕化。今明皮黄者，固不胜举，明昆曲者，亦复不少，果能切实考察，何患不能恢复古乐也哉！”对于学堂乐歌期间忽略中国固有音乐而热衷于学习西乐的现象，作者提出尖锐的批评：

① 狄晓兰《琴学与今日女界道德之关系》，《音乐杂志》1920年第1卷第2号，第3—4页。

> 对于中乐，并不研究，醉心欧化，数典忘祖。以中乐为亡国之音，无可取之价值。①

作者认为造成这种现象的原因在于“中国人自私心太盛，研究精者，恐人超乎其上，秘而不传”。这显然是没有看到当时国内学习西乐之风盛行的根本原因。作者还谈到近年来热心音乐并知音乐乃国家精神之代表的人日渐增多，且闻“近欧人有谓西乐已造乎其极，欲由主音而研究单音”，而“吾国音乐皆由单音而成”，所以“中国古乐为现在音乐家所注目”。因而，作者提出希望：

> 热心音乐者，乘此机会，勿以乐理精微而生自弃之心，勿以千年旧物而蒙自豪之志。须知乐理无不通者，方为大家；乐器无不能者，方为妙手。

文章一方面流露出鲜明的国粹主义音乐情怀，珍视中国传统音乐并希图使之得以继承发扬，另一方面又表现出作者较为开放的文化心态，没有断然拒绝或否定对西乐的学习与借鉴。但是，在众多胸怀国粹主义思想的音乐家中，能够坦然面对西方音乐文化者并不在多数。

有一则事例可以让我们进一步认识国粹主义音乐思想极端保守的一面。

1919年6月30日，由北洋政府教育部呈请国务总理设立的“国歌研究会”，专就裁定国歌一事延聘一些文学家与音乐家进行国歌的创作。1920年，由萧友梅谱曲、以国歌研究会指定《尚书大传》所载虞舜《卿云歌》为词的同名歌曲，经讨论后定为国歌，并于1921年7月1日通行颁用。关于国歌的创作问题，音乐界人士反应不一，其中不少人在国歌问题上表现出鲜明的国粹主义思想倾向。其中，罗伯夔②的观点可谓代表。

在专为《卿云歌》而写的一篇评论文章中，罗伯夔指出，《卿云歌》中因“变、清等音袭用西方音调，早已惹起一般人之批评，谓为无成立之必要，以致今日学校机关，有用有不用者”③。可见在新音乐创作伊始的20年代，西方音乐风格的尝试是颇能引起争论的话题，也足见这其中潜在的国粹主义音乐思想是极为普遍的。但罗伯夔的根本目的不在于对《卿

---

① 宋振海《中国音乐史略》，《音乐季刊》1924年第4期，第2页。

② 罗伯夔（生卒年不详），上海中华音乐会《音乐季刊》负责人之一。

③ 罗伯夔《论教育部公布之〈卿云歌〉》，《音乐季刊》1924年第4期。

云歌》评头论足，而是假借对《卿云歌》创作的批评，发表其对中国音乐以及学习西乐的意见：

中国音乐，十二律分配之，五声八音归纳之，发达最先，为地球冠，况属国歌。歌词乐谱，含宫咀商，协神人、和上下，自有适当之节奏，固已足已无待，何必借簾外桃花、隔墙红杏点缀生光，乃弃黄钟而寻瓦釜，竟为欧化所移。是不尊重其国粹，而为文化之厄运也。文化受厄，则于吾国风俗政教之关系，履霜冰至，实有不堪设想者……然则《卿云》采用欧调，庸何伤乎。①

罗伯夔对萧友梅的作曲是持完全否定态度的，“不尊国粹乃文化之厄”的评价相当严厉。

在罗伯夔看来，西方文化输入中国，实际上是西方列强的一种“文化侵掠”：“武力之侵掠，我虽暂屈于势力，终有恢复之余地。至若文化侵掠，则吾国固有之国粹日朘月削，渐即澌灭。国本已亡，则真陷于万劫不复，不可救药。”他担心文化国粹一旦灭亡，则国家将是真正的灭亡。在他看来，音乐在文化中的地位尤为重要：“音乐者，美感教育、国粹之一种，所以扬文化而醒国魂也。”他以外国国歌为例说：“诵美利坚爱华盛顿之歌，则知盎格鲁撒逊人种独立之性质；唱鹗罗斯尊大彼得之颂，则知斯拉夫民族膨胀之精神。故外人厘定国乐，必几经考虑，视为重典，必不舍己芸人，以存其国粹。”论及中国古代音乐，同样是“国粹”为上：“吾华自有史以来，王者功成作乐，代有因革，而宫尚叶律，务合国情。即至陈隋之艳制新声，为世诟病，仍是乐操土音，不杂以殊方之别调。”那么，在罗伯夔看来，国歌应该怎样制作呢？他说：

若夫国歌，则为一国民族精神之代表，固神圣不可侵犯。对于外族之乐歌，譬划鸿沟，此界彼疆，岂容淆混。昔吾国乐家，因胡窠旋宫转器，以应律管，有识者犹訾其以夷乱华。②

从上述引文可以看出，罗伯夔的音乐思想是相当保守、极为偏颇的，说他是一个极端的国粹主义者和大汉族音乐中心论者并不过分，其思想的核心乃是排斥外来音乐，梦想复兴华夏古乐。

---

① 同上注。

② 同上注。

笔者不想过多地讨论萧友梅创作《卿云歌》的得失，但对在这一问题上表现出的一些不同的音乐观点加以比较，则有助于我们更为清晰地认识国粹主义音乐思潮的特点及其实质。曲作者萧友梅曾谈到过这首作品的创作，值得注意的是，他本人并不满意这首作品，主要原因在于以《卿云歌》做歌词并不合适，其中的词句过于雅训而难以明了。相反，萧友梅介绍西方国歌创作的情形说，欧美各国的国歌本来都是以极浅近的文字创作而成，很多作品在成为国歌之前已为国民耳熟能详或脍炙人口。至于《卿云歌》词，却是很少有人知道，其词意更是难以为大众所理解。所以，萧友梅非常肯定地说："就是硬定了《卿云歌》做国歌，亦可以决其必不能久用。"萧友梅无疑是了解国歌创作的特点及其精神的，因此，他认为：

将来会作曲的人多起来的时候，自然歌曲就多，懂得用新法唱歌的人亦多，国民就会从这许多歌词、歌曲当中选出一个喜欢唱的歌，到那个时候，真正的国歌就会出来了。所以我现在作这个曲，不能当它做国歌，不过依照题目用声音描写歌词的内容出来，以备国民的参考就完了。①

萧友梅的认识不但有预见，而且也能够代表当时大多数国人对国歌的认同程度。吴研因②就曾对《卿云歌》这样评论道：

它的缺点，却也不少。一则意思太抽象，好象和中华民国没有什么关系。一则文字太古奥，不是一般平民所能了解。一则所配的曲谱，咿咿哑哑，也不是全国多数人所能脱口而出的。所以颁布以来，全国上下，有的不愿意唱它，有的不会唱它；至今也不过一小部分人，逢时应景，把它姑且唱唱罢了……中华教育改进社第二届年会行开幕典礼，唱国歌的时候，大家不唱《卿云歌》，而唱赵元任博士所制的《尽力中华》歌。③

由此可见，在国歌创作问题上，不管是歌词还是曲调的尊崇国粹，恐都难以引起普通民众的接受。所以，罗伯夔的批评及其主张是难以实施的。从上述批评文字也可看出，《卿云歌》并非是萧友梅为普通民众而创

① 萧友梅《对于国歌用卿云歌词的意见》，《音乐杂志》1920年第1卷第3号，第6页。

② 吴研因(1886—1975)，原名荦赢，江苏江阴人。诗人、教育家。1906年毕业于上海龙门师范学校。早年曾任江阴县立单级小学、上海尚公小学校长等职，后任中华书局、商务印书馆编辑以及教育部"中小学音乐教材编订委员会"委员、国民教育司司长等职。新中国成立后历任教育部初等教育司司长、中学教育司司长等职。五四时期曾撰写了不少有关音乐的文论。

③ 吴研因《国歌谈》，《音乐界》1923年第10期，第1—2页。

作的声乐作品中的代表作。①

**例13 《卿云歌》**




① 汪毓和先生认为，萧友梅的"声乐作品中有一定数量是他联系当时的社会现实、提供一般群众演唱的。其中最突出的是他应北洋政府'国歌研究会'所征集的国歌《卿云歌》"。（汪毓和《中国近现代音乐史》[第二次修订版]，人民音乐出版社、华乐出版社2002年版，第117页。）

## 二、西乐中源 以中化西

与上述极力排斥西乐、渴望恢复古乐的国粹主义音乐思想稍有不同的是，也有一部分国粹主义者在同样贬斥西乐的同时，对中西音乐进行了肤浅的比较，从而得出西乐源自中乐，中乐优于西乐的结论，甚至不乏以中化西的主张。

"五四"后，随着新音乐创作的初步发展，全国各地尤其是上海、北京等一些大城市，也纷纷成立了许多旨在保存与弘扬国乐的音乐社团组织。不能断定这些国乐团体都是国粹主义思想的产物，但有些国乐团体的确体现出鲜明的国粹主义思想倾向或国粹主义情结。我们在论述 20 年代的音乐美育思潮时曾提到过上海"中华音乐会"这一音乐社团组织，它和后文将要介绍的"大同乐会"等音乐社团，在一定意义上讲，都是国粹主义音乐思想的实践结果。此处所要论述的"西乐中源"与"以中化西"的国粹主义思想，就与中华音乐会的一些成员有关。

1919 年，冯伯濂、卢炜昌等人于上海发起成立了"中华音乐会"。发起人之初衷乃因"慨雅乐之沉沦，郑声之乱耳"，遂"以提倡音乐为己任"①。该会是一个业余的群众性音乐组织，下设"中乐"、"西乐"、"古乐"、"今乐"四科，可谓古今中西俱全。对于这一音乐团体的具体音乐活动，我们还没有更多的了解，但该会于 1923 年创办的会刊《音乐季刊》却为我们留下了许多珍贵的音乐史料，从它的"发刊词"也可以大致了解这一社团及其会刊的音乐指导思想。发刊词称：该会在中乐、西乐、古乐与今乐中，"尤注重国歌"。此处"国歌"并非指普通意义上代表一国一政府的国歌，实际泛指中国传统音乐：

> 舜之韶，禹之夏，商之大濩，周之大武，律吕沦亡，渺不可复。所可考见者，厥惟国歌。三代之际，国风、雅、颂皆国歌也。自时以降，若乐府、若词曲，以至野老讴吟、吴侬俚曲，悉国歌之一种。②

可见，该会最为关注的乃是被称为国歌的广大的中国传统音乐。国歌之所以重要，是因为"国歌者，民声也。凡风俗之浇淳，民族之强弱，国

① 李海燕《对于中华音乐会之希望》，《音乐季刊》1923 年第 1 期，第 7 页。

② 罗伯夔《发刊词》，《音乐季刊》1923 年第 1 期。

运之兴衰，胥可审音而得其真状。故古者太史观风，不废輶轩之采；孔子删诗，存郑卫之音。郑渔仲作音乐志，多取巷陌讴谣，以实之播之管弦，非但以娱清听而已，实与国史有同一之关系”。这实际上是在借古论今，同时认为音乐的兴衰与国运的盛败、民族的强弱密切相关，因而“国歌”便具有重要的历史价值与现实意义。正因为如此，该音乐会“备西洋之乐奏，采天竺之梵音，至于国歌，则豪竹哀丝搜罗富有，极游艺之大观”。他们认为这样做的真正目的是“借音乐以发表民声”：

幸而，共和进步，海宇镜清，则和其声以鼓吹国家之文明；不幸而，漂摇风雨，睡狮仍鼾，则操铁笛、抱铜琶，高唱荆轲易水、汉祖大风，以醒黄魂而警碎梦；更不幸而，天降丧乱，摧栋崩梁，苟国歌存在，即足以引起麦秀禾油之感。吾国四百兆人民，当有玛志尼其人者出而收复破碎之河山。故音乐会者不特以美感为教育，其引商刻羽，兼具有卧薪尝胆之苦心，未可为外人道也。①

此番充满国粹主义情怀的慷慨陈词，足见该音乐会对他们所从事的音乐活动，尤其是他们所试图发扬光大的“国歌”赋予了崇高的历史责任和民族情感。

对于中华音乐会在中国古乐方面的浓厚兴趣与试图光复之的努力，曾任该会会长的梁树棠②热情地盛赞道：

究竟《韶》乐如何尽善尽美之处，音乐科学家使能切实表出，则孔子音乐之理失传二千余年，赖诸君子复发明之。《韶》为虞舜之乐，即共和时代之乐也，赖诸君子再发明之。是诸君子成立中华音乐科学，其有功于圣道，有功于中华民国，至为伟大。仆请以最诚恳之词而致祝曰：孔子万岁，中华民国万岁，中华音乐会万岁！③

上海中华音乐会不是一个以恢复古乐为根本目的的音乐社团，但从上述该会主要人物的言论不难看出其鲜明的国粹主义情怀。虽然该会

① 同上注。

② 梁树棠(生卒不详)，曾任上海中华音乐会会长。据《音乐季刊》介绍，梁树棠“热心社会事业，慷慨捐输，不遗余力；当沧海横流之日，以提倡圣教为职志”；曾“自办《爱国报》，阐圣道，黜邪言。每期刊印万册，风行海内外，为世界漆室明灯，不愧尼山功臣”(佚名《会务》，《音乐季刊》1923年第2期，第2页)。梁氏国粹主义思想由此可见一斑。

③ 梁树棠《论音乐演说词》，《音乐季刊》1923年第2期，第2页。

对古今中西音乐都有涉猎，但他们最关心的是被称之为“国歌”的广大的传统音乐，至于三代之古乐已是渺不可求。我们从该会会刊上还可看到不少这种反映国粹主义音乐思想的文章，其中，该刊主编者之一罗伯夔是“西乐中源”思想的代表人物。

该刊“发刊词”即由罗伯夔撰写，从前述对《卿云歌》的严厉批评也可看出他非常鲜明的国粹主义音乐思想。罗伯夔一方面痛申不尊国粹实为“文化之厄运”，另一方面认为中国音乐具有其他音乐所不可企及的成就，而西方音乐即是由中国音乐变化而来。在《中国音乐源流考》一文中，罗伯夔认为：“中国音乐，十二律分配之，五声八音归纳之，实甲全球。”[①]此论不难见出作者对中国音乐无比钟爱与极为推崇的国粹主义感情，但文章在对古代音乐的发展进行了一番简要的回顾后，罗伯夔还是无奈地感慨中国音乐“终难复古”。

在另一篇文章《我之音乐大同之理想谈》中，罗伯夔进而认为：

中西音乐虽各有统系，西乐之 ABCDEFG 七音即古乐之宫商角徵羽变化相生，异曲同工，是二，是一。中乐经吾国数千年之神明制造，递衍流传，其精深微妙远出西乐之上。然西乐之审音按节，多与吾古尺相合。[②]

罗伯夔的文章表现出对中西音乐进行比较的尝试，但其中透露出的抑西扬中的音乐价值观以及西乐中源的音乐史观却是失于轻率了。的确，只有对中西音乐加以比较研究，才有可能更为理性地认识到二者的不同之处。但是，比较并不一定就能带来合乎规律的结论，尤其是在 20 年代初这样一个音乐学术并不发达的时期，关于中西音乐的比较往往会出现不得要领、甚至令人啼笑皆非的现象。中华音乐会会员祝湘石[③]对中西音乐的比较，以及试图“以中化西”的努力，就是一个典型而有趣的例子。

在《中西音乐之比较》一文中，祝湘石认为“西国音律与中国音律不期而合”，但通过对中西音乐在律制、音阶、乐器等方面的简单比较，他认

① 罗伯夔《中国音乐源流考》，《音乐季刊》1923 年第 1 期，第 6 页。

② 罗伯夔《我之音乐大同之理想谈》，《音乐季刊》1923 年第 2 期，第 2 页。

③ 祝湘石（生卒年不详），上海中华音乐会《音乐季刊》创办人之一，著有《中国丝竹指南》（1924）一书。曾改造“铜丝琴”。

为西方音律显然较中国音律幼稚而粗糙。祝湘石是这样看待中西音乐之不同的：

“中国以律吕定音，以宫商或上尺代音。律吕有十二，规宫商或上尺各音阶之距离，一望而知；西国以哀皮西提（即ABCD——引者）定音，以1234代音，顾此种寻常顺序之字，表不相等之音阶，及而糊涂，乃不得不用五线谱界划之。”

“中国黄钟大吕，共二十四字，十二位，以之名调，界限极清；西国哀皮只七字，不足十二位，乃有变皮婴哀之符号，而婴哀又等于变皮，界限不清。”①

类似这样的“糊涂”比较，文中不一而足。总之，祝湘石认为，西方音乐在律吕算法、乐器制造、作曲与唱歌节奏诸多方面，与中国音乐相比都显得极为不便乃至落后。正是由于西乐中存在的这些显而易见的“糊涂”，作者大胆提出要对当时学校中普遍使用的风琴、钢琴进行改造。具体改造方法是：键盘“统用一色，标明黄钟大吕等字，分出阴阳”，进而再将十二律吕按一阴一阳进行音域分组，但键盘改为“纵横键”，即依音高从下而上分为三排键。至于音名的记写，则依以十二律名标示，高音在字上方加点，低音在字下方加点；键盘上所用十二律吕的循环要以开方计算，然后以弦管用律取音。以这样经过改造的风琴演奏外国乐曲时，只要“查明曲调系何国所造，因何而作，写明某国之曲调，译出作曲之缘起，然后奏此一曲，或喜或怒，或哀或乐，其情可以领悟矣”②。

笔者看到这篇文字时曾哑然失笑。该文虽未言及中国音乐乃国粹之类的字句，但如此试图以中化西的理想不正是反映了作者抱守“国粹”的观念吗？设想以这样的态度来发展中国音乐文化，那将是怎样一种奇怪的嫁接？祝湘石的确是一个有着丰富想象力而又热爱中国传统音乐文化的人。在他的另一篇短文《说曲谱之代音字母》中，其奇思妙想丝毫不亚于上文。

文章对中西音乐在记谱法上的优劣，与上文观点相同，认为中乐记谱一目了然，而西乐记谱则易使人发生误解，初学者因为“五线谱复杂，一时不及记忆，故不得不用简谱代之”。但作者认为简谱的1234567同

① 祝湘石《中西音乐之比较》，《音乐季刊》1924年第3期，第6、7页。

② 同上著，第8页。

样易给人以所用音仅此七音的误解，虽有音的升降记号，但也不能从根本上解决问题。与中国十二律相对应，作者认为不妨就将十二音写作1、2、3、4、5、6、7、8、9、10、11、12，如此则“中西律吕数十二位相同”。为避免乐谱书写中10、11、12与1、2、0等数字发生混淆，作者建议对10、11、12等字加用圆圈，如⑩为工尺谱中的“五”字，这样音阶中就可不必使用西乐谱中的升降记号了。①

沉浸在古老文明中不能自拔，对外来事物不求甚解，以并不适合于时代发展但却认为是人所不及的中国古代文化来生硬地改造西方现代文化，这绝非发展中国音乐所应选择的道路。与崇尚西乐者“以西衡中”的音乐价值观所不同的是，罗伯夔与祝湘石对中西音乐的比较是“以中衡西”。在罗伯夔看来，西乐之音阶结构只不过是中乐之变化相生而已，其价值难与中乐相比及；祝湘石则提出了具体构想，试图在记谱法、乐器等方面进行“以中化西”的努力，这无不是“以中衡西”音乐价值观的体现。这一价值观是与近代以来国粹主义文化思潮中的“西学中源说”一脉相承的，即罗伯夔所谓“西乐之ABCDEFG七音即古乐之宫商角徵羽变化相生”，这可称之为“西乐中源说”。“西乐中源”的观念在中国人较早接触西洋音乐时即已产生，这在本书第一章引述洋务运动时期的翻译家王韬关于西乐的观点中已可看出。应当说，“以中衡西”与“以西衡中”，都是一种极端的音乐价值观，这种音乐价值观，非但不能清醒地认识到中西音乐之不同的表现及其实质，更不会达到罗伯夔所谓“沟通中外，进音乐之大同”的理想。况且，在中国音乐作为弱势文化而存在的历史境遇下，以国粹主义的态度、“以中化西”的方式试图沟通中西而达于音乐大同的理想，只能是一厢情愿的梦想而已。而且，以今天的眼光来看，使中国音乐与世界大同，也不是中国音乐的发展方向，其最终结果只能是导致作为弱势文化的中国音乐为世界音乐所同化，失去中国音乐所特有的文化身份。

对于罗伯夔和祝湘石的观点，我们不能简单地以无知来加以评判，或许他能够代表我们无法考知的当时一部分人对于中西音乐的态度。比如，有人认为中国古琴“仅需七弦，可抵风琴一百一十九键之用”，且琴之“上中下三段亦均可取泛音，轻邈绵婉，凡百乐器，无足与匹，故称无上

① 祝湘石《说曲谱之代音字母》，《音乐季刊》1924年第3期，第1—3页。

之乐”①。这种极不理性的对中西音乐的比较认识，同样是“以中衡西”音乐观念的鲜明体现。

此外，值得一提的是，表现出“以中化西”音乐观念的还有前述《音乐教材之商榷》一文的作者童斐。从那篇文章当中可以看出，童斐并不极力排斥西乐，在谈及乐歌创作时，他认为外国曲调也并非万不可用，但主张必须对西乐曲调加以认真“辨析”与研究后方可创作乐歌。1926年，童斐出版了关于中国音乐史研究的《中乐寻源》一书。在本书“自叙”中，童斐道出了他写作此书的原由：

因念中国自学校之兴设，有音乐一科二十年来，教者学者歌谱乐器悉资传于外国，若中国固无音乐者然。颇自短气。平心思之，中国言乐之书，粲箧盈架，欲举以为教正，不知从何处说起，是未可咎教音乐者之取材异国。②

有感于此，童斐编成此书，同时希望与音乐有深研究者共同讨论：

倘讨论者日多，纠吾谬者日众，而中国音乐竟因是以流传，不为异国音乐所剋灭，幸甚，幸甚。至于发挥光大，纳任昧于一堂而同化之，则俟之贤者。③

可见童斐的理想不仅是希望中国音乐“不为异国音乐所剋灭”，且有把被他视为“任昧”蛮夷的异国音乐为我所同化的胸怀。童斐长洲同学吴梅在书“序”中对童斐这样评价道：

童君伯章，悯近世俗乐皆取材岛夷，中邦法曲若存若亡，因作《中乐寻源》一书。……君书出，而海内承学之士知华夏自有正声，不囿于岛夷简陋之学，因进而考同律，辨音韵，发挥光大，溴远正始之。④

从中也可进一步看出童斐深深的国粹情怀。

“五四”后不少爱好音乐的知识分子开始编写各种各样的音乐书籍，其中像童斐这样怀抱着忧虑中乐沦亡、试图保存国粹的写作初衷的人不在

① 天虚我生《中西乐律同源考》，转引自李岩《论国乐改进观念的衍变（1899－1949）》，刘靖之、吴赣伯编《中国新音乐史论集》第5辑《国乐思想》，香港大学亚洲研究中心1994年版，第58页。

② 童斐《中乐寻源》，上海商务印书馆1926年版。

③ 同上注。

④ 吴梅《中乐寻源・序》，上海商务印书馆1926年版。

少数。比如上海中华音乐会会刊的负责人招伟民在介绍该会会员胡元恺时，即谈到了此君“好音律，尝慨吾国古乐沦亡，著《乐律钩沉》、《音律阐微》等书，将我国古代阴阳之作用，旋宫转调之定理，八十四调之音谱阐发无遗”①云云。笔者无从拜读此君著作，但从上述引文是否亦可略窥其著书立说之动机中透露出的国粹主义音乐观念呢？

## 三、复兴雅乐 振兴国乐

作为五四时期一位有影响的音乐家，郑觐文的一系列音乐活动与理论著述，可以视为国粹主义音乐思潮崛起的代表，因而，论述这一时期国粹主义音乐思潮的发展，就不能不重点考察郑觐文的音乐思想以及大同乐会的音乐活动。“复兴雅乐，振兴国乐”的思想主张，其代表人物也正是郑觐文。

郑觐文在中国传统音乐方面有着相当深厚的修养与研究，他曾在《中国音乐史》一书“序言”中自述音乐经历：

> 余自幼喜弄音乐，年十二已能通普通丝竹，再进而习大套琵琶有年。因思先祖成清公能琴，十七赴江南乡试，购得明琴一张，归乃学琴于唐敬洵先生。于是余乃钻入古乐之圈套矣。因欲求雅乐之说，伏读经书有年，凡涉及雅乐者，无不悉心探讨，求其究竟，如是者又十余年……进雅而求诸颂……穷思极想者又有年……凌次仲有言：由今之俗乐求合古代雅乐，中间隔一燕乐，不能飞渡。余研究至此始信其言之不妄……因而废寝忘餐，较研究颂乐为尤苦。②

从其自述履历，我们就不难理解郑觐文强烈维护与复兴中国古乐的所言所行及其对国粹主义音乐思想的坚忍持守。

1914年，郑觐文开始担任上海仓圣明智大学的古乐教员。其间，应该校广仓学会的邀请，康有为等著名学者曾来此讲学，“康有为宣扬的大同理想和大同世界，引起了郑觐文的强烈共鸣”③。康有为的大同社会理想集中于后来出版的《大同书》当中。书中对封建社会的种种弊端进

---

① 招伟民《近代音乐家小史》，《音乐季刊》1925年第5期，第11页。

② 郑觐文《中国音乐史》，大同乐会1929年版。

③ 林晨《昌明国乐 希求大同——重评郑觐文》，中国艺术研究院音乐研究所、香港中文大学音乐系编《音乐文化》，人民音乐出版社2000年版，第98页。

行了无情的揭露，批判专制君主制度，鼓吹人类平等自由。他认为，阻碍人类实现社会平等、世界大同的主要原因，在于世界上存在的所谓“九界”，其中包括“分疆土部落”的“国界”、“分贵贱清浊”的“级界”和分人种的“种界”等。人类意欲实现大同世界，就必须打破这种种的界限。在论述“去乱界治太平”的“全地大同”理想时，康有为还特别提到了“大同之世”的政府机关，应关心一切公益事业的建设，其中包括“公园、音乐院、美术馆、动植园、博物馆”等。[①]康有为对“大同”世界的设想带有“空想”的乌托邦性质，但在当时却是具有重要的社会启蒙意义。那么，同样有大同理想的郑觐文，其心目中的“音乐大同”是怎样一种情形呢？他在1929年出版的《中国音乐史》一书“序言”中的一番论述有助于我们了解他的音乐观。

在“世界大同”思想的影响下，郑觐文认为音乐也应顺应历史而归于大同：“今也，世界大通，一切事业胥归大同。音乐为直接自然体，当为一切事业之先导。”不过，使音乐归于大同的思想并不仅仅在于世界大同理想的影响与导引，在郑觐文看来，音乐应趋于大同还有着音乐上的学理依据：

> 音乐之产生，由于造化大法，纯全天然性质，与他种学术不同，非人力所能改造。是故中西律体皆止于十二相生之法，亦完全相同。[②]

事实上，与康有为的“世界大同”理想一样，音乐上的“大同”同样只能是一种空想。郑觐文当然也看到了这一理想实现的极大困难：

> 欲成为新纪元之大同音乐，非将全世界一切音乐完全解决不足以会其通，尤贵以全世界一切音乐比较出一至善至美之乐体，以为基本，然后方有成立之可言。若凭一时之风尚、一隅之见解，不知统筹全局，决不能受全世界所公认。纵或强立于一时，亦难保不为后人所不满。

使无比丰富之世界音乐咸归于大同，这样一种惊人的理想，要么是一种无比美好的乌托邦愿望，要么是痴人说梦般的奇思妙想，以今天的眼光来看，无须对这一不可能实现也没必要实现的音乐大同理想进行理论上的论证。对于郑觐文而言，尽管他也有着身体力行的一腔热情，但

---

① 康有为《大同书》(1935)，辽宁人民出版社1994年版，第315页。

② 郑觐文《中国音乐史》，大同乐会1929年版。以下未标注的郑文引语，出处同此。

他首先面对的却是中国传统音乐在西方音乐强势之下的尴尬处境：

西乐风行于中国不过二十年，势力之增进可惊可骇。海内学者知与本国文化有重要之关系，乃提倡国乐不遗余力。但数年以来，所得效果实是平平。

对此，他也有自己的看法：

岂真西乐优而中乐劣乎？曰：此无他，西乐为科学性质，中乐为自然性质，有纯驳之难易，一也；西乐有显明之书谱，学者依法研究，无周章疑问之处，中乐无切用之专书，学者有无所适从之苦，二也。倘亦如西法于乐理有详实之说明，于乐法有精密之谱式，彻底解决，安知进步之速不与西乐同功乎？

郑觐文对中西音乐的比较在今天看来当然有失肤浅甚至偏谬，但他试图使中国音乐与西方音乐一样达于进步的迫切愿望，却是令人尊敬的。因而，当朋友对他说“今日者，科学昌明，要有新知识，古代学说均在推翻之列，君何必自苦乃尔”时，郑觐文的回答是“否，否”，并不无激情地说：“文明古国，竟蒙无乐之诮，然而告朔之气犹存。”从《中国音乐史》一书的出版，即可明晓郑觐文试图整理与弘扬国乐的良苦用心及其身体力行的实践精神。郑觐文在本书序言中明确指出，出版本书目的就在于“整理大小雅俗，一律公开”，并充满希望地设想：

设一大规模之乐团，征求海内音乐专家，共同负责，酌古斟今，彻底研究，造成有价值之国乐，以与世界音乐相见，安知固有文化不能复兴。

可以看出，郑觐文一方面承认中国音乐在势力上暂时落后于西乐，但又认为西乐与中乐是相通的，且中乐较西乐发达为早，因而应深入研究旧有国乐，在此基础上创造出“有价值之国乐”，从而复兴中国音乐。那么，郑觐文是如何理解“国乐”的呢？他说：

国乐是国家音乐的性质，不是普通丝竹就可拿来作代表的。[①]

郑觐文认为，就国家音乐的内容而言，它又可以称做“制乐”，它是“在一切杂乐之上，规模宏大，学理完备，自古相传”。他将制乐分为三大类：一是“雅乐”，其历史最为久远，“是中国音乐的根本”，“在上古时代立过许

① 郑觐文《郑觐文在大同乐会演说制乐》，上海《申报》本埠增刊，1928年7月22日。

多很大的功劳，后来成为郊天祀圣的永远国教的音乐”；二是“大乐”，它施于朝会大节，与万古不变的雅乐相比，“大乐是因事业而成，历朝不同”，可称之为“功业的音乐”；三是“国乐”，它的性质是“专司对外”，“在中国春秋时代最风行（现在西洋各国也是特别注重的），前清名燕乐”。①可见，郑觐文所谓国乐就是指中国古代用于郊庙祭祀、国家大典的雅乐与燕乐，与我们今天所理解的泛指中国传统音乐的国乐概念有着很大的不同。

1919 年 5 月，郑觐文将其于 1918 年创办的“琴瑟学社”改为“大同乐会”，并声明“以研究中西音乐归于大同”为宗旨。②大同乐会下设研究部、编译部、制造部三个部门。研究部主要从事中西音乐及其技艺的研究；编译部负责书谱的编辑与出版；制造部则主司乐器制作。郑觐文担任乐务主任，为大同乐会主要负责人。该会全盛时有会员四十余人，其中包括柳尧章、汪昱庭、卫仲乐等在国乐界具有影响的人物。大同乐会是“五四”后一个重要的以保存古乐、振兴国乐为主要目的的音乐社团，在 20 世纪 20 至 30 年代产生了重要的影响。据大同乐会发表的声明可知，该会并不排斥西方音乐：

> 本会对于西乐主专习，对于中乐则主稽古与改造，务使中西方得相济互助之益，然后挈其精华，提其纲领，为世界音乐开一新纪元，以完本会大同二字之目的。③

另外，郑觐文在其所著《中国音乐史》一书中也有对西方音乐知识的简单介绍与运用，在“凡例”中他也提到：

> 现今西乐正在改革之际，旧键盘已认为不适用于新键盘，尚未固定，故本编对于西乐采取甚简。④

可见大同乐会对西方音乐并不回避而主张学习，同时也意识到了国乐在某些方面与西乐相比的确有不及之处，因而需要加以改良。

---

① 同上注。

② 关于“大同乐会”的成立时间说法不一，但据郑觐文本人在《申报》发表的《演说制乐》一文中“本会发生在民国七年，初名琴瑟学社。民国八年五月，改名为大同乐会，正式成立”等内容（参见《郑觐文在大同乐会演说制乐》），可知它成立于 1919 年。

③ 郑觐文《大同乐会之新组织》，上海《申报》本埠增刊，1923 年 11 月 17 日。

④ 郑觐文《中国音乐史》，大同乐会 1929 年版。

但是，考察这一时期的相关文献却可发现，郑觐文及其所领导的大同乐会，带有鲜明的国粹主义色彩，他们的主要目的在于对传统国乐（主要为丝竹乐曲）包括古代雅乐的改编与演出，从中既可看出对一部分传统国乐富有建设意义的新演绎，也可看出一定的复古倾向。概括说来，郑觐文与大同乐会的国粹主义思想的实践活动主要体现在以下两个方面：

**一是仿造古乐器**

对中乐的“稽古与改造”究竟应从何入手呢？郑觐文认为：“中国先行乐器，工料粗劣，律音多不完备，考其来源，皆胡乐遗风，实非古制。加以末流俗乐，久为士君子所吐弃。”因而，郑觐文提出：“今欲提倡国乐，尤当以改良旧乐器为急务。”[①] 1930 至 1931 年，大同乐会依据雅乐乐队仿造古乐器 164 件。为此，大同乐会曾专门致信时任国立音乐专科学校校长的萧友梅，希望他能加入大同乐会委员会，并支持乐器仿造。但是，萧友梅的答复却是令他们失望的。萧友梅认为：

对于“整理国乐”这件事，我们不独认为是我们音专同人的重要工作的一种，并且要用科学的法子很仔细的分门研究（如考订旧曲，改良记谱法，改良旧乐器，编制旧曲，创作有国乐特性的新乐等），要有一种百折不屈的精神，经过许多次的试验，方可以有收效的希望；若是单独仿造一批旧乐器送到各地博物馆陈列去，不能说就是“整理国乐”，只可说是“仿造古董”，于国乐本身没有丝毫的利益。[②]

时隔几年后，萧友梅在《十年来音乐界之成绩》一文谈到“旧乐器之改造”时，对大同乐会仿造古乐器的事情重又提起，看来他对这些仿古乐器是做过参观与考察的，因而对此提出批评：

数年前沪上大同乐会曾新制了一大批旧式乐器，陈列在世界学院，其数量不算不多，但细察其内容，多半系照前清《会典》内乐器图的尺寸仿造，有一部分并不依照原图，而且随意增加弦数……有时对乐器共鸣作用全不顾及……诸如此类，皆由设计者未曾有彻底的计算所致。[③]

萧友梅对中国古代乐器有过专门的研究，他的博士学位论文是近代

---

① 郑觐文《大同乐会之新组织》，上海《申报》本埠增刊，1923 年 11 月 17 日。

② 萧友梅《对于大同乐会仿造旧乐器的我见》（1931），《萧友梅音乐文集》，第 304 页。

③ 萧友梅《十年来音乐界之成绩》（1937），《萧友梅音乐文集》，第 462 页。

第一部专门研究中国古代乐器、乐队史的专著，因此，他对大同乐会仿古乐器的批评是有学理依据的，对仿造古乐器并不能促进国乐进步的批评，也确是看到了问题的实质。

**二是古乐演奏与古曲改编**

大同乐会保存国粹、发扬国乐的最为重要的途径不在于仿造古乐器，而是整理、改编国乐曲目，举办国乐音乐会。但是，必须指出的是，尽管在郑觐文看来，国乐主要是指古代的雅乐与燕乐，但这样的古乐在谱调上毕竟难以复响，因此，他们更多的是改编与演奏了一些当时见诸传承的琴曲或琵琶音乐。比如，1925年柳尧章据汪昱庭所传琵琶独奏曲《浔阳夜月》，将其改编为丝竹合奏曲(1926年由郑觐文定名为《春江花月夜》)；1926年郑觐文将琴曲《昭君怨》改编为合奏曲《明妃泪》；1927年柳尧章又将琵琶曲《月儿高》改编为《霓裳羽衣曲》等等。[①]这些从传统中来而又经过重新编配的国乐作品，才是真正的国乐精粹，一曲《春江花月夜》不仅在当时深受人们的喜爱，直到今天也依然为人所耳熟能详。

另据不完全记载，大同乐会从1924至1934年间举行的各种演出有二十余场，但其中只有两次演出雅乐的记录，更多的演奏形式则是经大同乐会加以高低声部配置后的数十人的丝竹合奏。[②]这一方面说明，再现或复兴古乐毕竟不是一件容易实现的事情，同时也表明郑觐文与大同乐会的主要活动并非以复古为唯一旨归。不仅如此，郑觐文和大同乐会还有与西方管弦乐队同台演出的活动。在1933年5月21日于上海大光明戏院举行的工部局乐队的特别音乐会"GRAND CHINESE EVENING 大中国之夜"的英文节目单上，我们可以发现该场音乐会的第一部分，是大同乐会的两个节目：其一为大同乐会乐队的国乐合奏；其二是卫仲乐的琵琶独奏。节目的第二部分是当时旅居中国的俄国作曲家阿伦·阿甫夏洛穆夫(Aaron Avshalomov，1894—1965)创作的《晴雯绝命辞》(为人声和乐队而作)和交响诗《北平胡同》。[③]这次中西合于一堂的音乐会给人们带来了怎样的审美评价呢？当时在私立上海美术专科学校教授法语和美术史的傅雷在《时事新报》上发表的一篇评论《中国音乐

① 参见林晨《昌明国乐 希求大同——重评郑觐文》，《音乐文化》，人民音乐出版社2000年版，第108—109页。

② 参见《昌明国乐 希求大同——重评郑觐文》，《音乐文化》，第114页。

③ 此节目单现收藏于上海音乐学院。

与戏剧的前途》,可以让我们大致想象当时人们的听乐感想。

文章的主旨似乎不在音乐评论本身,而是借此将批评的矛头指向了音乐的国粹主义,同时对同台演出的中西音乐进行了一番深有意味的比较。我们不妨将其主要观点引述如下:

盲目地主张国粹的先生们,中西音乐,昨晚在你们的眼前、你的耳边,开始第一次的接触。正如甲午之役是东西文化的初次会面一样,这次接触的用意、态度,是善意的、同情的,但结果分明见了高下:中国音乐在音色本身上就不得不让西方音乐在富丽(richesse)、丰满(plénitude)、洪亮(sonorité)、表情机能(pouvoir expressif)方面完全占胜。即以最为我人称道的琵琶而论,在提琴旁边岂非立刻黯然无色(或说默然无声更确切些)?《淮阴平楚》的列营、擂鼓三通、吹号、排队、埋伏中间,在情调上有何显著的不同,有何进行的次序?《别姬》应该是最富感伤性(sentimental)的一节,如果把它作为提琴的题材,那么,定会有如《克莱策奏鸣曲》Sonate à Kreutzer 的 adagio sostenuto 最初两个音(notes)般的悲怆;然而昨晚在琵琶上,这段《别姬》予人以什么印象?这,我想,一个感觉最敏锐的听众也不会有何激动。可是,琵琶在其乐器的机能上,已经尽了它全部的能力了;尽管演奏者有如何高越的天才,也不会使它更生色了。至于中国乐合奏,除了增加声浪的强度与繁复外,更无别的作用。一个乐队中的任何乐器都保存着同一个旋律、同一个节奏,旋律的高下难得越出八九个音阶;节奏上除了缓急疾徐极原始的、极笼统的分别外,从无过渡(transition)的媒介……中国音乐之理论上的、技巧上的缺陷是无可讳言的事实,不必多举例子来证明了。①

对此,日本学者榎本泰子评论说:

大同乐会演奏的传统音乐,与紧随其后的第二部分阿甫夏洛穆夫的"根据中国的主题与节奏为管弦乐队而作的交响乐作品"形成了鲜明的对照,具有讽刺意义的是其结果让一部分中国人痛感中国音乐的落后。②

① 傅雷《中国音乐与戏剧的前途》(1933),傅敏编《傅雷谈音乐》,湖南文艺出版社 2002 年版,第 101—102 页。

② 〔日〕榎本泰子《乐人之都上海——西洋音乐在近代中国的发轫》,彭谨译,上海音乐出版社 2003 年版,第 217 页。

我们不能否认傅雷本人音乐审美趣味上对西方音乐的偏好，但从富有音乐修养的批评文字来看，大同乐会单一声部的音乐效果与西方管弦乐队的多声轰鸣相比，还是让一部分国人感觉到了中国音乐在表现体制上与西方音乐相比，有诸多不及之处。傅雷把这次中西一台的音乐会比喻成“甲午之役”的较量，可见当时国人对于中西文化比较的心理是耐人寻味的。大同乐会以保存国粹而闻名，但这次音乐会所收到的效果大概与郑觐文等人的预想恰恰相反——它使一部分国人与“国粹”的距离越来越远了。但是，今天看来，尽管大同乐会的上述一系列演出在当时遭到了一些人的批评，但相比于这一时期一些完全与西乐绝缘的国粹主义音乐家，郑觐文及其同人所做的努力在一定程度上是值得肯定的。通过对一些传统乐曲的改编与演出，他们留下了一些有着鲜明民族风格的音乐作品，同时也在当时国乐与西乐难以势均力敌的情境下，通过公开演出的方式向国人乃至西人昭示着中国传统音乐应有的生命与价值。在认识到中西音乐势力的比较中，中国音乐已是“累卵之危，亦莫如今日”[①]的现实下，他们为复兴国乐而表现出的极大热忱便不能不说是令人起敬。因此，今天看来，郑觐文率大同乐会与西方音乐家同台演出，内中很重要的一点，恐怕还有欲使西方人了解中国音乐的良苦用心。为此，他甚至有过将其著述《中国音乐史》译成英文的想法：“本编为宣传固有文化起见，拟一面译作英文传布海外。”[②]这一并未实现的愿望足见当时郑觐文复兴与弘扬中国古乐的大志胸怀。

在某种意义上讲，对于国乐的珍视与弘扬，是与民族情感紧密联系在一起的。有一则史料可以让我们更深入地了解促成郑觐文国粹主义思想的外部因素。

1933年2月，也就是在郑觐文与大同乐会参加“大中国之夜”音乐会的几个月之前，英国文豪萧伯纳访华抵达上海。为欢迎萧伯纳，由大同乐会举行了演出，接待萧氏的有宋庆龄、蔡元培、梅兰芳等政界、文化界名流。其间，萧伯纳在与梅兰芳的谈话中，认为中国戏剧演出时过于喧闹，在对中外记者发表谈话时，萧氏甚至认为中国无文化可言。郑觐文对萧氏两次谈话很是不满，于是很快写了一篇题为《辟中国无文化可

① 郑觐文《中国音乐史·序》，大同乐会1929年版。

② 同上注。

言之谰言》，署名“许如挥”于《申报》发表。针对萧伯纳所谓中国戏剧有锣鼓多杂声的指责而梅兰芳的无以辩驳，郑觐文写道：

吾今欲为萧君告者，锣鼓系中国唐代所作，常用以与丝竹合奏，逊清嘉庆二十八年，特于宴飨大乐中，加入十番一套，锣之大小有十种，鼓之大小亦有十余种，现在所存之谱，尚有十八套，音色有管弦拉击四大类，乐器至多，凡敲击类者，均为复音交响性质，与社会上普遍之丝竹小品，截然不同。又考唐史所载：明皇曾在花园中，自以羯鼓作大乐合奏之指挥，顷刻闻百花齐放，亦可见锣鼓价值之一斑矣。吾愿君以后勿再作此不完全之论调，吾更愿梅君多读古书，作根本之研究，不再以三十年戏剧生活骄人……凡负有文化之责者，皆当加以注意焉。至于田乡文化，其状态如何，萧君亦未指出，令人费解，然则中国真正之文化何在？曰四千年前已有专词名为声教（一曰礼乐），上自国家大典，下而社会交际，以及士人诵赞，小贩营生，甚至乞丐求食，莫不有一部分之音乐化，萧君之所谓大自然文化者，当在此而不在彼云。①

这是一篇非常精彩的批评文章。文化的隔阂以及以欧洲文化为标尺的文化价值观，使萧伯纳认为中国乃无文化之国，中国音乐粗陋不堪，但郑觐文以其对中国传统音乐的深厚修养，对中国传统文化价值的切身体认，对萧伯纳进行了有力的反驳，同时对国人也不啻是上了一堂生动的维护民族文化的课。但是，我们从郑觐文慷慨激昂、旁征博引、以古论今的文字中，分明还是看出其迷信古书、附会古人、尊崇礼乐的思想，在理解他对萧伯纳观点的批驳的同时，也不能不指出他近乎迂腐地钟情于已与时代不相适应甚至早已佚亡之古乐的文化守旧心理。

综上所述，无论从郑觐文的音乐著述还是他与大同乐会多年来的一系列音乐活动，都可看出郑觐文及其同人在当时所表现出的强烈的国粹主义音乐思想。这其中既有试图复兴古乐、不合时宜的复古之举，亦有躬而行之推广现存国乐的有益实践。与前述一些国粹主义者不同的是，郑觐文看到了只有创作新的国乐才是国乐振兴的根本所在。经他们改编的《春江花月夜》等一些国乐作品，已被赋予了新的艺术生命，至今还回响在民族音乐的舞台上。与一些极为保守的国粹主义音乐家，如王

① 许文霞《郑觐文佚篇〈辟中国无文化可言之谰言〉论考》，《音乐艺术》2004年第2期，第71—72页。

露、罗伯夔等人相比,郑觐文的音乐思想及其实践活动无疑有其积极而值得肯定的一面。但是,郑觐文对古乐,尤其是不可再现的宫廷雅乐与宴享之乐的推崇,甚至试图复古雅乐的实际行动,又使得他的音乐思想与王露等人一样,有着极为落后的一面,如郑觐文自己所说,“钻入古乐之圈套”而不能脱身。就关心国乐前途这一点而言,同样是为国乐振兴而鞠躬尽瘁的刘天华,在对待旧有国乐以及创造新国乐的态度上却与郑觐文有着极大的不同。刘天华主张学习西方音乐借以改进国乐,同时在中西音乐的融合中创造新的国乐,没有试图音乐复古的言行,其音乐观是相当开放的。与刘天华相比,郑觐文显然要保守得多。

## 第三节　国粹主义音乐思潮的历史评价

五四时期是一个西方文化开始全面影响中国的时期,各种思想学说与主义纷至沓来,科学与民主思想渐入人心。20年代在政治上讲是一个“城头变换大王旗”的乱世之秋,但同时又是一个思想自由、百家争鸣的时代。各种思潮间的交锋此起彼伏,话语权的争夺丝毫不亚于硝烟弥漫的战场厮杀,一时间可谓众声喧哗、主义迭出。这一切在社会的各个领域中都有着激烈的表现:政治上的民主精神与专制思想的惊心动魄的斗争,道德上的新风尚对旧习俗的冲击,文学领域里新文体新内容与旧文体旧题材的相互对垒,旧戏守护者与新剧推崇者的尖锐论战,学术领域里传统价值的重估与保守势力的抗衡,等等。但是,不管何种名目的思潮间的斗争,其实质是新旧文化的斗争,是传统与现代之间的较量。陈独秀在《〈新青年〉宣言》中说道:“我们相信政治、道德、科学、艺术、宗教、教育,都应该以现在及将来社会生活进步的实际需要为中心。”①归结为一点,新时代最需要的精神就是对“德”(democracy)、“赛”(science)两先生的拥护。但是,也正如陈独秀在另外一篇文章中所言:

要拥护那德先生,便不得不反对孔教,礼法,贞节,旧伦理,旧政治。要拥护那赛先生,便不得不反对旧艺术,旧宗教。要拥护德先生,又要拥

① 陈独秀《〈新青年〉宣言》(1919),《独秀文存》,安徽人民出版社1987年版,第245页。

护赛先生，便不得不反对国粹和旧文学。[①]

对“国粹”的批判成为五四时期新旧思潮激烈交锋的重要内容。

笔锋犀利的鲁迅曾对“国粹”以及国粹主义思想进行了无情的嘲讽和抨击：

什么叫“国粹”？照字面看来，必是一国独有，他国所无的事物了。换一句话，便是特别的东西。但特别未必定是好……譬如一个人，脸上长了一个瘤，额上肿出一颗疮，的确是与众不同，显出他特别的样子，可以算他的“粹”。然而照我看来，还不如将这“粹”割去了，同别人一样的好。[②]

这实际上是对以糟粕为国粹的文化观念加以鞭挞。在论及一些外国人针对中国文化的猎奇心理以及一些极端守旧的国粹主义者时，鲁迅尖锐而不无辛辣地指出：

有些外人，很希望中国永是一个大古董以供他们的赏鉴，这虽然可恶，但还不奇，因为他们究竟是外人。而中国竟也有自己还不够，并且要率领了少年，赤子，共成一个大古董以供他们的赏鉴者，则真不知是生着怎样的心肝。[③]

他还援引一位朋友的话说：“要我们保存国粹，也必须国粹能够保存我们。”[④]

鲁迅的批评当然主要是针对那些视“小脚”、“辫子”之类仍为“国粹”的封建思想，我们没有必要对号入座地把某些音乐国粹与此等同起来。但是，这一时期对国粹主义音乐思想的批评，也是新旧文化思想斗争的重要内容之一。

## 一、20至30年代对国粹主义音乐思潮的批判

与文化界对国粹主义的批判以及新旧思潮的激烈交锋相比，本不景

① 陈独秀《本志罪状之答辩书》(1919)，《文学运动史料选》第1册，上海教育出版社1979年版，第110－111页。

② 鲁迅《随感三十五》(1918)，《鲁迅全集》第2卷，人民文学出版社1983年版，第111－112页。

③ 鲁迅《忽然想到》[六](1925)，《鲁迅全集》第2卷，第168页。

④ 鲁迅《随感三十五》(1918)，《鲁迅全集》第2卷，第111－112页。

气的音乐界显得相对平静与逊色。但这并不等于说音乐领域与批评界就是一潭死水，郑觐文的国粹主义音乐思想以及大同乐会的一系列音乐活动，在当时即遭到激烈的抨击。

20 年代，文艺批评家张若谷[①]撰文对国粹主义音乐思想加以讽刺道：

直到现在还有大多数识了几个臭字的读书阶级，中了圣贤思想的遗毒，沉湎在“中国自古为礼乐之邦”一类的酸文里面，常在梦想三代以前的中国古代音乐，墨守着那荒乎其谬的中国音乐的道统……因此常慨叹发出“我华夏四千年相传之古乐，益放失而不可复复循，亦移宫换羽之通矣！”一类的牢骚语来。其实这一辈子所谓关心提倡古乐者，都可以送上一个糊涂虫的绰号。[②]

此处显然是针对周庆云为郑觐文《雅乐新编》所撰序言中的国粹主义观点而来。前文我们曾指出过，郑觐文以及大同乐会的一系列音乐活动，带有鲜明的国粹主义特点，并在当时音乐界、文化界有着广泛的影响。因此，大同乐会的一些演出活动也同样遭到张若谷的严厉批判：

他们这一辈人所提倡的、保存的、研究的所谓中国古乐，左右也不过“庙堂音乐”和“朝廷音乐”而已。这类音乐只是为举行礼仪时的一种点缀品……这不是我们要故意挖苦蔑视中国的古乐，只消看那保存中国音乐“硕果仅存”的上海大同乐会，最近不是应了孙传芳聘请，在南京做了古乐投壶的一出把戏么？无论他们的乐器设备多么完美，有琴、有瑟、有筝、有笙、有笛、有箫，但是终不过供给人家在举行礼仪时做伴奏罢了……再退一步想，即使这类音乐有时也可以用来“孤赏自娱”，但是终不出乎“涵养性情、陶冶身心”的作用，这已经失掉了“以同情方法来激励听众情绪”的音乐原则了。单从这一点上去观察，所谓中国古乐，即使没有人去推翻打倒它，也早没有存在的可能性了。对于这一举提倡古乐者的迷执泥古，我们倒也不必白费心思去叫唤他们觉悟……这辈所谓热心

① 张若谷(生卒年不详)，江苏南汇人。文艺评论家、小说家。1925 年毕业于震旦大学，1926 年任上海艺术大学教授。曾与上海音乐学校《音乐界》杂志主编傅彦长等合著《艺术三家言》(1927)。

② 张若谷《中国民众音乐》，傅彦长、朱应鹏、张若谷著《艺术三家言》，上海良友图书印刷公司 1927 年版，第 305 页。

保存国粹的国乐专家们，他们不但常常恭而敬敬地努力拥护着那所谓正统的派从黄帝传下来的国乐，并且还要拼性命地去排斥那些“郑卫之声”的俚歌俗调。换一句话说，他们是要“小心谨慎”地卫护那“圣贤音乐”，另一方面却是要“防微杜渐”地去破坏“民众音乐”。①

可以看出，大同乐会的古乐演出活动亦如古时一样，只能是少数一部分旧文人或特定统治阶层的人在接受或利用它们，与生动活泼的民间音乐和正在兴起的群众革命音乐或新音乐创作相比，试图复兴古乐的活动的确已与时代发展极不协调，遭到众多的批判也就在情理之中了。

1934年，鲁迅曾就《申报》报道的8月27日大同乐会演奏中和韶乐一事，一针见血地指出，它“和现在的尊孔的精神，也似乎十分合拍”。但恰恰也是在这一日，浙江余姚的农民却为干旱争水而死伤人命。联系到那“承平雅颂”的中和韶乐，鲁迅辛辣地讽刺道：

我们除食肉者听了而不知肉味的“韶乐”之外，还要不知水味者听了而不想水喝的“韶乐”。②

大同乐会的古乐演奏究竟是一种怎样的演出效果呢？为什么会引发人们如此尖锐的批判？贺绿汀的批评文章可以大致帮助我们找到问题的答案。

1934年，在听过大同乐会祀孔典礼中的“中和韶乐”的演奏之后，贺绿汀发表了署名“罗亭”的批评文章。文章对整个演出过程做了详细的记载与评述，认为其仿古乐器的粗糙，演奏水平的低劣，乐曲效果的单调，无一不让本就心怀好奇的听（观）众感到大失所望，以至于“大多数人都在那里期望着这‘中和韶乐’的结束”。贺绿汀认为，对于“在如此沉闷的中国目前音乐界中”，大同乐会能够这样热心于古乐，不少人表示“值得钦佩”，但它同时所存在的“严重的错误”，同样必须加以指出。

首先，是仿古乐器的问题。由于“做乐器的人不懂发音学原理，对于乐器的构造并无精密的研究”，所以乐器“音量极小，音色亦不美”，好多乐器“都带有噪音”，且“各种乐器发音均不甚准确，差不多有许多乐器的同一音的高度都有很显然的差异”。至于某些以中国材料模仿西洋乐器

① 同上著，第306—307页。

② 鲁迅《不知肉味不知水味》(1934)，《鲁迅全集》第6卷，人民文学出版社1981年版，第112页。

形状所做成的乐器，其“实际价值与其说是一件乐器不如说是一件玩具”。因而，大同乐会的这些乐器，“至多只能陈列在博物院里供人考古，决不能作为发扬中华民族音乐的工具”。

其次，是乐曲方面的单调。对于全曲只是一个曲调大齐奏的单调乏味，贺绿汀说：“在这个20世纪时代，除了极少数落后的民族以外，大都是有和声的，我们既不甘愿做落后的民族，那么我们就不应该拿这样没有和声的东西作为国粹之至宝。”以欧洲多声部音乐的标准作为衡量音乐的价值尺度，此处观点自然有其局限之处，但有一点不可否认，那就是自西方音乐传入中国以来，中国音乐中那种单一声部或大齐奏的音乐演奏，已远远不能满足人们的审美需求，何况是沉闷呆板、并非为娱人而作的雅乐之类。而且，典礼所奏的乐曲据说是自湖南某人所编曲子中抄来，乐曲中大量出现简谱的“4”音。贺绿汀讽刺说，这“祀孔的‘中和韶乐’”并非“中国的五声音阶”，而是“抄袭了西洋的六声音阶”，何其“滑稽”。

再次，是乐曲的演奏技巧不熟练。整个演出过程节拍错乱，“演奏员们看着谱子居然会弄错”。

最后，贺绿汀认为，大同乐会的努力固然使人承认，但“说他们是假借这样一个团体的名义，故意在社会上出出风头，以表明他们是保存国粹发扬中华民族的音乐的最前进的人物亦未始不可，因为中国现在像这样的团体实在太多了”。因此，贺绿汀鲜明地提出了自己的批评观点：

> 要复兴中国民族音乐……绝非复古可以办到，中国人“今不如古”的观念是绝对错误的。①

在同年另外一篇文章中，贺绿汀对国粹主义的危害进一步提出严厉的批判。他说：

> 中国人守旧的观念极其顽固，什么事都以为是今不如古，尤其在音乐、绘画方面，大家都趋向“仿古”、“拟古”，凡属新的作曲或绘画，都要有“古”味，才能称得(上)“雅”。……新兴作曲家也要作几曲《汉宫秋月》或《中和韶乐》一类的东西，弄得中国的音乐、绘画与“古董”相联，一般人均以历史的兴趣去欣赏它们，其实这些人是在那里干挖掘坟墓的工作，把

① 贺绿汀《听了祀孔典礼中大同乐会的古乐演奏会以后》，《音乐教育》1934年第2卷第8期，第71页。

他们自己创作的能力完全埋没，永远在这古董圈里打转身。这样一来中国音乐将永无进步之一日。①

30年代初，中国的新音乐创作并未取得多大的成就，不断创新写出符合新时代的音乐作品需要众多音乐家的努力参与，在历史音乐中裹足不前，泥古、保守的国粹主义音乐思想，对中国音乐的进步与发展没有丝毫作用，这是贺绿汀批评国粹主义音乐现象的主要原因。此外，贺绿汀说出这番话的时候，救亡音乐思潮已经兴起，新兴大众音乐正逐渐成为时代音乐的最强音。大同乐会复兴古乐的活动不但不能在实质上达到振兴国乐的目的，对于民族精神的振发同样起不到积极有效的作用。游离于时代大潮之边缘的国粹主义音乐思想及其实践，必然引起积极投身于反映时代思潮的新音乐家的激烈抨击。

值得注意的是，不仅贺绿汀这样有着学习西乐背景、从事新音乐创作的音乐家对大同乐会的创作及其演出提出严厉批评，而且，大同乐会的某些以古曲标新名的"创作作品"，在当时也引起了一些国乐名手的不满。国立音专琵琶教授朱英②，就曾对大同乐会经常演奏的《国民大乐》提出批评。朱英认为，所谓《国民大乐》的五个乐章，只不过分别是古代《铙歌》、《妆台秋思》、《将军令》、《霓裳曲》、《霸王卸甲》等军乐或琵琶曲的改换曲名，其中并没有创作意义上的新的音乐元素的加入，这样的作品无论对于古乐的保存还是对于音乐创作而言，都是有弊而无利的。朱英说：

该会对于提倡国乐，可谓热心尽至，极诚佩服，但此种编谱，是否合于现代潮流，是一问题，将古有旧谱，冠以新名，音乐家应当避之……甚愿该会，存此五谱原名，免失庐山真面，将国民大乐，另作新谱，方合音乐家之态度。③

朱英的批评是令人深表同感的，大同乐会这种"改头换面"、颇似现

① 贺绿汀《音乐艺术的时代性》(1934)，《贺绿汀全集》第4卷，第18页。

② 朱英(1889—1955)，字荇青，浙江平湖人。早年曾随琵琶名家李芳园及其弟子吴伯君等学习琵琶，20年代初即享有"国手"之美誉。1927年11月受聘国立音乐院国乐讲师兼国乐队教练。1944年辞归故里。创作有《哀水灾》(1931)、《秋宫怨》(1931)、《长恨曲》(1931)等琵琶作品。

③ 朱英《对于整理国乐之零碎商榷》，《乐艺》1930年第1卷第3号，第33—34页。

代“拼贴音乐”的创作方式，的确难以引起人们的同情，对于挖掘整理乃至弘扬古代音乐而言，也不是一种值得提倡的态度和方法。

此外，青主、沈知白等熟谙西方音乐的音乐家也都从音乐创作的角度，对模仿古乐与复兴古乐的活动提出批评。在他们看来，古乐只有研究的价值，而无模仿再造的必要。青主说：

古乐自是古乐！假定中国的古乐是好比宰制19世纪的Beethoven的音乐这样极有艺术的价值，亦不过是古乐而已。……研究古乐是很可嘉的，但是模仿古乐，就模仿到逼真，亦不过是逼真而已，既不是古乐，亦不是今乐！虽然可以说是仿古，但是究其实，并不是古人的作品，亦不是我的作品，徒然浪费心力，细思之，何必哉？①

青主的这段话讲得极有见地，以此考量郑觐文与大同乐会的某些演出活动，就不难理解，在新音乐创作刚刚得到初步发展的30年代，复兴古乐的举动于新音乐的发展起不到任何有益的推动作用。

沈知白对大同乐会仿造古乐器以及演奏古乐的活动的批评则更为严厉。他认为，古乐只能作为创造新国乐的材料，而不能以此作为国乐的代表，试图复古更是不符合历史的进步：

将古乐改头换面，另立名称，用几十种乐器，同时同调，大吹大擂起来，也不能算是发抒中国民族性的国乐。研究古乐的目的，不过是把些尚未失传的古曲，整理出来，预备做将来创造国乐的材料罢了。倘若有人明目张胆主张“音乐复古”，这可真是倒行逆施了。②

正如国粹主义者讥讽崇尚西洋文化者“数典忘祖”的评价一样，反对国粹主义音乐思想者同样对国粹主义者做出了“倒行逆施”的指责。

抗战全面爆发后的30年代末，在论及新国乐的创造应当表现时代精神、符合历史进步的问题时，陈洪也对妨碍新国乐发展的国粹主义音乐思想提出了严厉的批评：

国粹家的通病，是缺乏科学的、实验的头脑，不肯虚心承认自家的短处，接受人家的长处，宁愿抱残守缺，故步自封，结果把国粹的本身愈加

---

① 青主《音乐的好尚》，《乐艺》1930年第1卷第2号，第19页。

② 沈知白《二十二年的音乐》(1934)，《沈知白音乐论文集》，上海音乐出版社1994年版，第22页。

围困起来，大有使它渐钻入牛角尖里的趋势。有时受外来的刺激太深，恼羞成怒，难免有一点义和团式的牢骚，于是“国”“西”之间，鸿沟愈深，愈无调和的余地。但西洋学术是现代的，国粹则是古代的；西洋学术好像活的水不停地往前流，如江河之入海，愈流则愈宽；国粹则好像一湖死水，没有新的来源，正慢慢地在干涸下去。国粹家们不去想办法疏通水路，或引导它去和江河的流水相接触，却把湖周围的堤防高高筑起，这实在是一个自杀政策。①

陈洪认为，在中国，复古思想实是最为有害的一种文化观念，它不但会直接阻碍音乐的进步，其危害还会及于“文化的全部”。因而，陈洪一针见血地指出：

在准备创造新国乐的时期，最需要“急起直追”和“迎头赶上”的精神，而这种精神的最大敌人便是“愈古愈好”的复古思想。②

陈洪对国粹主义的批判，实际上道出了国粹主义音乐思想是中西音乐矛盾关系的产物，在中西关系中，中国音乐与西方音乐实际上又构成了古代与现代的差异。因此，从发展的眼光来看，与西乐老死不相往来的国粹主义思想，只能导致中国音乐生命的衰败乃至枯竭。相反，建设和发展符合时代进步的音乐文化，就要摈弃国粹主义观念，坦然接受与融汇外来音乐，在新音乐或“新国乐”的创造中推进中国音乐的发展。

五四以来学习西乐、创造新音乐的思潮与国粹主义音乐思潮的对垒，在 30 年代初达到一个激烈对抗的短暂高潮，随着 30 年代后期抗战的全面爆发与救亡音乐思潮的高涨，国粹主义音乐思潮迅速走向衰落，对国粹主义音乐思想的批评也基本上偃旗息鼓。

## 二、国粹主义音乐思潮的历史局限及其实质

从前述可以看出，对国粹主义思潮尤其是以大同乐会为代表的音乐活动的批判，其原因很大一方面缘于国粹主义音乐思潮与时代发展的隔膜和不相同步。其主要表现就是，国粹主义者大都对西乐的输入持排斥

① 陈洪《新国乐的诞生》，《林钟》1939 年创刊号，第 6 页。

② 同上著，第 10 页。

态度乃至极大的厌恶或恐慌心理，对于接受外来音乐因子以创造中国新音乐的思想不予认同，“没有看到时代发展和音乐发展的必然趋势，没有看到中国传统音乐远远落后于时代、落后于民众心理的事实，没有看到在时代变革的大洪流中音乐变革的重要性和必然性，企图以不变之音乐应万变之时代”①，依然希图中国音乐能在传统音乐尤其是雅乐或一部分文人音乐的基础上得以复兴或缓慢发展，这样的观念，显然与 20 年代后逐步发展的新音乐创作以及 30 年代抗日救亡的音乐活动格格不入。他们既不愿意跟随时代的大潮加入到新音乐的探索与创作中，也不愿意积极吸收外来音乐文化的合理因素对中国传统音乐加以新的融合与创造，而是游离于时代大潮的边缘，沉浸在古老文化中不能自拔。就任何时代而言，这样的音乐观念都是极为保守、不利于音乐文化的发展，何况是 20 世纪上半叶那样一个动荡不安、社会变革激烈的时代。

五四时期国粹主义音乐思潮之所以迅速崛起并产生一定的社会影响，其主要原因来自于西方音乐的进一步输入，以及带有鲜明西乐特征的新音乐创作的初步发展。在试图与后二者的比较与分庭抗礼中，国粹主义音乐思潮的根本目的在于希冀中国传统音乐特别是那些曾经代表中华古老文明的古乐、雅乐的复兴。在“排斥西乐，复兴古乐”、“西乐中源，以中化西”和“复兴雅乐，振兴国乐”三种国粹主义音乐思潮类型中，无须赘言，第一种类型对于中国音乐文化的发展没有任何价值，正如闭关自守的国策只能使一个国家故步自封难以进步一样，排斥外来文化的极端保守主义音乐思想，同样不会推动音乐文化的丰富和进一步发展，泥古与复古不是中国音乐的出路所在。第二种类型同样有着明显的保守主义特征以及死守本位文化的自大与惰性，但毕竟有一丝融汇他种文化的心态，因而不能加以全盘否定。第三种类型，在表现出与前二者同样具有的强烈民族文化情感的同时，能够正视外来音乐文化的冲击又不极端排斥外来音乐文化，对西方音乐采取审慎接受的心理，同时试图对国乐的某些不及西乐之处加以改良与改进，因而在一定程度上有利于传统音乐的发展，有其值得肯定的一面，郑觐文与大同乐会在国乐改编方面的努力可资代表。

但是，这三种略有不同的国粹主义音乐思想又都有其共性所在，那

---

① 居其宏《20 世纪中国音乐》，青岛出版社 1992 年版，第 18 页。

就是在音乐的创作方面缺乏甚至没有强烈的创新意识，因而也就很少有新的音乐作品的创作，他们更多的是留恋于既有旧乐却难以在此基础上做出新的探索与发展。音乐艺术的进步最重要的在于音乐家对自我的不断超越与新作品的不断出现，就这一点而言，国粹主义音乐家更多的是继承者而非创造者。

从对国粹主义音乐思潮的分析也可以发现，国粹主义音乐家一般都有两个共同的特点：一是他们都从封建教育体制中接受了传统文化的熏陶，大都具有较为深厚的传统文化的功底，因而对这种文化的认同感就极为强烈，对民族文化有着深厚的感情；二是他们大都对盲目学习、追逐西方音乐而粗率抛弃中国传统音乐的现象持强烈的批判态度，因为他们对传统音乐文化价值的体认远较一般人深刻得多。因而，重新回顾20至30年代国粹主义音乐思潮的发展，应当改变的一种认识是，正如今天主张音乐文化的多元化一样，我们也应以宽容的历史眼光来看待当时音乐先辈们的文化选择，而不能对国粹主义者加以简单的贬斥性评价，一概而论为抱残守缺、食古不化乃至复古主义。不管是客观地讲还是无奈地说，20世纪中国音乐思潮的发展，在很大程度上首先是受社会政治、经济与大文化环境的促动与制约使然，人们对中国音乐发展所做出的选择与努力，并非仅仅来自音乐艺术自身发展的驱动。因而，以客观、宽容而不是个人好恶为标准去评价前人才是应有的历史态度。一部分致力于国乐振兴的国粹主义音乐家与热情学习西乐、主张中西融合的音乐家们一样，都为中国音乐文化发展的多元化做出了真诚而自觉的探索。

最后需强调指出的是，综观20至30年代中国音乐的发展，其音乐主潮并非郑觐文、王露、罗伯夔、童斐等人所希望的依然以古代音乐为主体的延续。在西方文化不断强势涌入的时代背景下，在学习西方先进知识以及科学、民主精神大潮的推动下，学习西乐以改进国乐以及借鉴西乐方法创造富有时代精神的新音乐的思想主张，成为这一时期更为有影响力的音乐思潮。

# 第五章
# 20－40年代的国乐改进思潮

“五四”后，面对一方面来自学习西乐思潮的强大冲击，一方面来自国粹主义音乐思潮的束缚，中国音乐面临着三条道路的选择：要么唯国粹独尊，在古代音乐的遗产里孤芳自赏；要么全盘西化，以西方音乐的形式与精神重建中国音乐；要么继承传统音乐文化遗产，同时借鉴、融汇外来音乐，在中西音乐的交融中探索新的出路。在第三条道路，即主张中西音乐交融的思想中，又可分为两种不同的观点：一种观点认为，应全面学习西方音乐，借鉴西方音乐的理论与方法，整理中国传统音乐，主要以西方音乐的技术手法创作中国的新音乐；另一种观点认为，在学习、借鉴西方音乐的同时，应首先对旧有国乐加以改进，搜集整理丰富的中国传统音乐，在传统音乐的基础上，从现在做起，着手新国乐的创作。

历史事实是，除“全盘西化”主张外，其他几种音乐道路都成为20世纪上半叶众多音乐家的选择之一。每一条道路皆非坦途，都留下了音乐先辈们探索中国音乐出路的泥泞脚印；每一种选择都体现了当时音乐家对建设中国音乐文化的热情与真诚。但是，与固守国粹或全盘西化倾向的音乐道路相比，那些在国乐走向衰落的背景下，为寻求国乐新发展、赋予国乐以新生命而做出的巨大努力，更令人敬佩与感动。“五四”后国乐改进思潮的奋然而起，正是体现了人们对国乐深深的人文关怀。刘天华等一批于国乐深有造诣的音乐家，是这一时期国乐改进思想的代表人物，为国乐在新的历史条件下的新发展做出了突出的贡献。本章所要考察与论述的具体对象，便是20至40年代的国乐改进思潮。

## 第一节　近代国乐观与国乐现状

"国乐"一词在中国近代音乐史中是一个出现频率较高的词汇，它的出现是西乐入关后，人们为区别中国传统音乐和西乐而对前者的新称谓。此外，这一时期同时也有"中乐"、"古乐"、"旧乐"等与"国乐"在内容上有相交之处但意义又不尽相同的概念，大意都是指称中国传统音乐。与其他一些概念相比，"国乐"一词有着更为宽泛的音乐内涵，它既包括历史久远的古代音乐，也包括现代遗存的传统音乐，又包括具有中国乐风的新的创作音乐。至今，台湾地区仍以"国乐"的称谓指代上述中国音乐。

毫无疑问，国乐观的不同，即对"国乐"一词内涵认识的不同，将会决定人们关于国乐改进的思想观念；此外，对 20 年代前后有关国乐现状的了解，也是我们分析国乐改进思潮中具体理论主张的重要依据。因此，在进入国乐改进思潮的全面论述之前，我们有必要对以下两个问题加以简要的考察与论述：一是对 20 世纪上半叶不同国乐观的考述与分析；二是对 20 年代前后有关国乐现状及其批评的了解与评价。

### 一、近代国乐观概述

"国乐"一词的最初出现并非近代，古代典籍中已有国乐的记载。不过，与今天人们对国乐较为宽泛的理解不同，古籍中所载"国乐"，主要有两种内涵：一种是指施于宫廷郊庙大典之仪式音乐的"中国音乐"，亦即"雅乐"，或"国之雅乐"。如《隋书》所载"国乐"：

> 乃定郊禋宗庙及三朝之乐……国乐以"雅"为称，取《诗序》云："言天下之事，形四方之风，谓之雅。雅者，正也"。①

此处所谓"以'雅'为称"的国乐，其具体内容共由《俊雅》、《皇雅》、《胤雅》、《寅雅》、《介雅》、《需雅》、《雍雅》、《涤雅》、《牷雅》、《诚雅》、《献雅》、《禋雅》十二部分组成，分别施于众官出入、皇帝出入、皇太子出入、王公出入、上寿酒、食举、撤馔、牲出入、荐毛血、降神及迎送、皇帝饮福酒、就

① （唐）魏徵等著《隋书》卷 13，志第 8《音乐上》。

燎位与就埋位等十三类重要的宫廷及祭祀大典仪式。可见，隋代所谓"国乐"实指宫廷朝会与祭祀礼仪所用的雅乐。

又如《宋史》所载"国乐"："隆兴[①]册礼时，则国乐未举，淳熙始遵用之。"[②]其内涵与《隋书》所载"国乐"基本相同，也是指施于宫廷大礼的仪式音乐。

古籍中"国乐"的又一所指，是指体现外族之风情或能够代表外域之国家象征的他国音乐。如《旧唐书》中的记载：

十八年春正月戊午朔，大雨雪，罢朝贺。乙丑，骠国王遣使悉利移来朝贡，并献其国乐十二曲与乐工三十五人。[③]

乐曲皆演释氏经论之词意。[④]

《辽史·乐志》中也多次提到国乐：

"辽有国乐，有雅乐，有大乐，有散乐，有铙歌、横吹乐。""辽有国乐，犹先王之风。""皇帝燕饮，用国乐。""大宴，用汉乐。"[⑤]

可见，《旧唐书》与《辽史》所述国乐则是指古代缅甸[⑥]和辽代契丹人本民族的音乐；同时还可看出，辽代国乐是指与雅乐相区别而与"汉乐"等用于宴享的音乐。

上述典籍中所载国乐的实质，与20世纪以来人们对国乐的理解有着很大的不同。国乐一词的频繁出现始于"五四"后的20年代，但人们对它的内涵有着不尽相同的理解。较为狭义的认识有两种，一种观点认为，国乐即代表国家之乐。叶伯和[⑦]在其所著《中国音乐史》中写道："古

---

① "隆兴"，宋孝宗赵眘年号，公元1163—1164年；"淳熙"亦为赵眘年号，1174—1189年。

② (元)脱脱等著《宋史》卷131，志第84《乐六》。

③ (后晋)刘昫等著《旧唐书》卷13，本纪第13《德宗下》。

④ (后晋)刘昫等著《旧唐书》卷197，列传第147《南蛮·西南蛮》。

⑤ (元)脱脱等《辽史》卷54，志第23《乐志》。

⑥ 古骠国位于今缅甸伊洛瓦底江流域，公元8世纪时国势强盛。古骠国受印度文化影响，佛教文化盛行，从引文中"乐曲皆演释氏经论之词意"的记述也可发现这一特点。《旧唐书》与《新唐书》均记载了唐贞元年间骠国王太子曾亲率乐舞队到长安献技的史实。白居易有《骠国乐》诗，生动地记载了骠国乐的异域风情："玉螺一吹椎髻耸，铜鼓千击文身踊。珠缨炫转星宿摇，花鬘斗擞龙蛇动。"

⑦ 叶伯和(1889—1945)，原名叶式昌，又名式和。四川成都人。1907至1912年间留学日本，回国后曾长期担任四川省立高等师范学校音乐教员。所著《中国音乐史》为我国第一部中国音乐史著作。

来一朝一代，都要制一个曲子，拿来纪念，并且一切仪式都要用它，恰像现在的国乐。”[①]此处所谓国乐，是与近代以来代表国家用于仪式的“国歌”意义相同。此外，叶伯和还把先秦“六代乐舞”视为“古时的国乐”。[②]可见，在他看来，国乐就是指能够代表国家的仪式性音乐。

另外一种较为狭义的国乐观，认为国乐就是指中国的古代音乐，具体而言就是指具有儒家礼乐精神的古代音乐。这种观点的代表人物是王光祈。他认为，未来新国乐的构成必须具备三个条件，即一要“代表民族性”，二要“发挥民族美德”，三要“畅舒民族感情”，而所谓中国音乐的民族性，主要是指古代礼乐精神中所内含的中华民族的“谐和”态度。[③]不过，在王光祈看来，当时的中国已是“无乐之国”，国乐已经随着历史上的胡乐乱华、现今的西乐入侵而几无所存了。

对国乐的较为广义的理解是，认为国乐就是广大的中国传统音乐。这一观点的代表人物是刘天华。刘天华并没有对国乐的范围加以明确的限定，但他曾将国乐比喻为一个大花园，认为其中既有名花亦有野草，既有震人耳鼓的锣鼓也有音韵幽静的古琴。[④]这无疑是对国乐的非常宽泛的一种理解，其所指就是内容丰富的中国传统音乐，尤其是依然遗存于民间的那些活的传统音乐。

综上可以看出，无论是古人笔下所记载的各有所指的国乐，还是王光祈与刘天华心目中的国乐，它们都有一个共同的特点，那就是，所谓国乐，首先是具有一定的民族性的音乐，国乐的民族性特征，是国乐之所以称其为国乐的最基本的条件之一。观近代以来有关国乐的思想理论，大都将民族性视为国乐不可或缺的基本条件之一，王光祈更是把民族性列为国乐构成的三个要素的首位。

此外，20 世纪 20 年代初，一些讨论中国音乐的文章，虽未言及“国乐”一词，但都强调中国音乐应具有自己的“国性”。在他们看来，中国是一个有独立精神的文明大国，因此：

---

① 叶伯和《中国音乐史》(上卷)，成都冒福公司 1922 年版，第 19 页。

② 同上著，第 20 页。

③ 王光祈《欧洲音乐进化论》(1924)，冯文慈、俞玉滋选注《王光祈音乐论著选集》(上册)，人民音乐出版社 1993 年版，第 40—41、32 页。

④ 刘天华《征求社员启事》(1928)，刘育和编《刘天华全集》，人民音乐出版社 1998 年版，第 201 页。

研究音乐、制曲，就应当有我国的国性。若是徒参用西乐理论，用西音乐阶旋法作曲，无论如何是西洋的性质，若是想发表国性的曲谱，非参看古乐旋法、调查古曲旋律不可。①

此处暂且不论中西音乐关系问题，就作者提出的创造合乎国性的音乐而言，实质上是与创造新国乐具有同样的意义，国性与民族性具有基本相同的内涵。有人曾明确将音乐的国性与民族精神联系在一起：

无论何国，必有一种国性的音乐，以代表其民族之精神。而我若违反国性，舍己芸人，此为必不可能之事实。②

因而，不管是"国性"还是"民族性"，都是一国之民族音乐应具有的基本特点。从前述引文也可看出，国乐必有其本质的规定：它既包括国乐所具有的相对稳定的外部形态特征，又包括由该音乐所反映出的创作主体的特定的音乐审美情趣，同时也内含了该音乐创作主体特定的民族精神与文化心理等深层因素。这些质的规定性是音乐的"国性"或"民族性"所理应包含的主要内容。

30年代，随着西方音乐进一步深入中国以及伴随新音乐创作的初步发展，人们对国乐的理解变得更为宽泛，国乐的内涵与外延都有了极大的扩展。比如，青主曾说过：

"世界上只有一种尽真、尽善、尽美的音乐艺术，并没有国乐和西乐的区别。中国人如果会做出很好的所谓西乐，那么，这就是国乐"；

"不管用来演奏的是什么乐器，亦不管所唱奏的是什么歌或乐曲，只要是中国人作出来的音乐，而且确有艺术的价值，凡属中国的爱国男儿都应该把它当做是国家的光荣。"③

作为青主胞弟的廖辅叔先生，他对于国乐的认识显然受到了青主的影响：

国乐，顾名思义，自然是指本国的音乐，中国人管中国事，那么，国乐

① 李荣寿《音乐杂志是什么》，北京大学音乐研究会编《音乐杂志》1921年第2卷第9、10号合刊，第2页。

② 招伟民《提倡音乐之我见》，《音乐季刊》1923年第1期，第9—10页。

③ 青主《我亦来谈谈所谓国乐问题》，《音乐教育》1934年第2卷第8期，第17、12页。

就是中国的音乐。①

在青主和廖辅叔看来，国乐并不一定要因袭旧有的创作手法，以西方音乐技巧创作的中国音乐同样是国乐，而且，20年代以来的中国新音乐创作已经被视为是新国乐创作的标志："和声对位的国乐已经在生根出芽，开花结实，我们洗耳以俟可也。"② 此外，陈洪、萧友梅等音乐家对新国乐的要求则进一步淡化了音乐的民族形式问题，认为只要是能够代表时代精神的中国音乐，即便其形式完全是西化的也依然可称之为国乐，决定国乐的是它的内容而非形式。③ 因而，在西方音乐日渐影响中国，尤其是救亡音乐思潮兴起之后，国乐有了新的内涵，即泛指融合中西音乐因素、带有中国乐风或时代精神的新音乐作品。新的国乐观与新音乐创作在一定程度上相互交汇而融合了。

40年代，一些音乐家开始对世纪初以来的国乐现状以及它和西方音乐的关系进行了深刻的反思。其中，杨荫浏对国乐未来的新发展做了冷静而深入的分析与设想，他对国乐是这样认识的：

国乐的全部的事实，决不是某一点理论，某一种乐曲，某一种乐器，或某一种技术所可以代表的。从纵的方面说，我国有史以来，凡有音乐价值的记载、著作、曲调、器物、技术等等，都是国乐范围以内所应注意的事实；从横的方面说，中原以及边地各省各市各村各镇的音乐材料，和曾与、正与、或将与本国音乐发生关系的他国音乐的材料，也都是国乐范围以内所应注意的事实。④

杨荫浏关于国乐事实的概括，或许是近代以来关于国乐的最为宽泛和开放的一种认识与诠释，它极为宏富地涵盖了历史上及现代遗存中的一切传统音乐，同时又极为重视新国乐创作中传统音乐与外来音乐的关系问题。他对新国乐的前瞻性期望是：

有时国乐曲调在世界的交响乐队中，给多种的世界公共的乐器演奏着；有时，国乐某种具有特殊音色的乐器，经过了适当的改造，成为全世

① 廖辅叔《凑热闹谈国乐》，上海《新夜报・音乐周刊》1935年3月7日第16期。

② 同上注。

③ 参见陈洪《新国乐的诞生》，《林钟》1939年创刊号，第5—14页；萧友梅《复兴国乐我见》(1939)，《萧友梅音乐文集》，第539—542页。

④ 杨荫浏《国乐前途及其研究》(1942)，《中国音乐学》1989年第4期，第4页。

界普遍应用的乐器；有时某种在技术方面原已达到相当水准的国乐乐器，它的技术，经过国际音乐家们的认识体验，不断地进入新的发展境界，被独奏的人们重视着，被审美的听众欣赏着。到了这个时期，国乐的独特性，好像因了它孤立性和私有性的消失，多少消失了一些，其实可并没有真正消失，却是融入了整个的世界音乐，而在整个的世界音乐中，建立了自己。①

因而，杨荫浏的国乐观中包含了与外来音乐相互融合后新创作的中国音乐，他盼望着外来音乐的因素成为新国乐创作中的积极因素，而国乐的新发展也能够成为世界音乐的一部分。总之，国乐容纳了一切内含中国乐风的古代、现代音乐。这是近代以来关于国乐的最为宽泛的界定。

概观近代以来人们关于国乐的认识，可以发现国乐具有以下几个最基本的特征：首先，国乐是具有相对稳定的技术形态并在历史遗存中不断承继与嬗变的传统音乐样式；其次，国乐是一种在精神上能够代表民族性的音乐；再次，国乐是能够象征国家的音乐；复次，国乐是表现现代中国人思想感情与时代精神的创作音乐。结合近代以来中国音乐的发展，我们对国乐的理解可以做出如下较为概括的判断：所谓国乐，是指固有中国传统音乐以及带有民族特色的创作音乐。那么，近代以来尤其是“五四”后，中国固有传统音乐意义上的国乐，究竟是怎样一种现状？人们如何看待国乐的发展前途？这是我们梳理与研究20至40年代的国乐改进思潮必须首先了解的又一重要方面。

## 二、关于国乐现状与国乐落后的批评

在五四新文化运动的影响之下，与学习西乐热潮形成鲜明对比的是，全国各地也出现了一些专事国乐研究与活动的社会团体。这些国乐社团大多由具有深厚国乐修养的国乐家倡导发起，其成员也大都是一些具有国乐修养或热爱国乐的人士；有些国乐社团在当时曾经产生过积极而重要的影响，对于国乐的继续发展与普及做出了不可忽视的贡献。我们无法对当时全国的国乐社团进行有效的统计与调查，但据粗略统计，民国时期，仅上海市区就有近三十家具有影响的国乐社团在从事国

① 同上注。

乐的雅集与普及等活动[①]，仅此一端可见当时国内国乐社团的活跃。

国乐社团存在的重要意义在于它对国乐的鼓吹与普及，因为唯有将国乐普及于一般民众，人们才会对国乐投以更大的热情，去关心它的发展前途。我们从上海"国乐研究社"的大体状况，即可略窥当时人们对国乐所投入的极大热情，由此也可以想象国乐社团在推广与普及国乐中的重要作用。

国乐研究社由张志香、王佐、秦仲功等于 1919 年发起成立于上海，1937 年日军侵入上海后停止活动。该社在当时是一个极有影响的国乐团体，它以从事国乐普及与研究为宗旨，至 1924 年已发展社员一百余人。该社延请当时一些于琵琶、拉戏、苏滩等方面颇有造诣的国乐专家，担任丝竹以及一些古乐器演奏的授课与指导，经常举办一些公开性演出，且热心于慈善等公益事业，因而得到社会上的广泛赞许。据 1924 年的一篇报道称，在该社召开成立五周年纪念大会时，来宾逾千人，并举行了盛大的国乐音乐会。音乐会的演出形式有丝竹、五音连弹、七弦琴、大套琵琶、铜丝琴、三弦拉戏、昆曲、京戏、化装苏滩等等，其场面"笙管嗷嘈，盛极一时"，可谓是一道国乐的饕餮大餐。该报道还说，该社成立五年来，"没有一刻不抱着促进国乐的志愿。又极端抱公开主义。所以有志研究国乐的人，不论他音乐程度是怎样，都可以入社"。国乐研究社的目的就是希望"社会上有音乐知识的人逐渐地增加起来，使那久经沉寂的国乐，可以逐渐地振兴起来，洗一洗没有国乐的耻辱"。[②]

从这篇报道来看，在当时上海这样一个受西方文化浸染的大都市，国乐研究社能够以如此投入的热情致力于国乐的振兴与普及，着实令人赞叹。从国乐研究社的活动也可以看出，只有普及于一般民众，国乐才有其艺术的活力与生命。

但是，与五四时期学习西乐思潮的发展与壮大相比，国乐的发展仍不免相形见绌。为此，一些热爱国乐的人士对国乐的现状表示出极大的不满，对国乐的发展前途充满忧虑。

一种观点认为，与西方音乐及其现状相比，国乐没有丝毫进步，正日渐萧条。

---

① 参见《上海音乐志》编辑部编《上海音乐志》，上海市新闻出版局内部资料准印证[2001]第 075 号，第 343—344 页。

② 记者《国乐研究社之概况》，《音乐季刊》1924 年第 4 期，第 2—4 页。

1923年，仲子通[1]在《我们音乐界应该怎样来努力》一文中说：

吾国乐，垂沿至今，很有几千年；但是乐界方面，到底没有什么进步。这因为国乐方面，向来没有系统的理论和乐谱的出版物供人们的参考。[2]

也就是说，关于国乐遗产的搜集与整理在当时并没有引起多少人的重视。在仲子通看来，这与当时欧洲音乐的发达，形成了强烈的反差。因此，仲子通认为，"倘吾国乐，长此以往，不为设法改革，总难占艺术界中的一席地位"。仲子通还进一步分析了造成国乐落后的主要原因，即"吾国民性方面富于保守，弱于进取，所以国乐不能日趋进化"。中国人相对保守、缺乏进取之心的国民性，的确是造成文化包括国乐发展滞缓的重要原因，仲子通很深刻地认识到了这一点。问题还在于，西乐的不断输入及其影响，使得人们对国乐更加漠不关心，普遍现象是，"察现在一般人的心理，大都趋向欧乐"。仲子通显然不满于这一现状，认为国乐"虽是没见十分进步，到底也有特长的地方，岂能够一概屏除，当它是没有价值呢?"但这的确就是当时的国乐现状。不仅如此，五四时期国人对整个传统文化的批判要远远大于对它的改良和保护。仲子通的观念则更倾向于保护国乐并对其加以改进，为此他提出：

我们艺术界的同志，不论是研究欧洲音乐和吾国的国乐，总是要想个办法，大家竭力去提倡。或者经过了几十年，也能够和欧洲并驾前驱。[3]

承认国乐停滞不前但又不满于这种现状，期望国乐能与西方音乐并驾齐驱，这就是当时一些关心国乐者的认识与理想。

作为国乐家的刘天华，同样对国乐的现状忧心忡忡，在他看来，国乐正日渐走向萧条，仅存的国乐也主要是在民间乐人手中苟延残喘。他曾比喻说：

我们的国乐的花园里久已没有园丁了。野草与名花也都是自由生

---

① 仲子通(生卒年不详)，上海音乐学校创办者，曾任上海光华大学附中音乐教师。编著有《中学唱歌教本》(1932)、《中学乐理教科书》(1934)、《抗战与歌曲》(1938)等。

② 仲子通《我们音乐界应该怎样来努力》，《音乐界》1923年第6期，第10页。

③ 同上著，第11、12页。

长。自震人耳鼓的锣鼓以至音韵幽静的古琴，这中间有的是野草，有的是名花，有的是不适于进化到今日这地步的我们的乐器，有的是极其粗糙的胡打胡吹；然而，也有的是能够表现我们民族的情感的谱调。①

一言以蔽之，不管是名花还是野草，国乐的百花园正在走向萧条，其重要原因之一在于它的园丁——国乐家的缺失。与当时音乐界学习西方音乐的热情相比，国乐建设方面的确是显得冷冷清清。因此，刘天华不无忧愤地说："所谓中国音乐，百分之九十九只能留在吹鼓手手里苟延残喘，这真是太不像话了。"② 对于曾是北京大学音乐传习所的国乐导师，后又任教于北京艺专和北平大学女子文理学院音乐系的刘天华来说，国乐的这一现状引起了他的强烈不满，这也是他决计献身国乐改进事业的根本原因。

还有一种观点认为，与历史相比，中国已没有所谓国乐。

这种悲观的论调来自王光祈，他以"夷夏之别"的传统观念来审视国乐的发展，认为皮簧等戏曲中所用主要乐器胡琴，以及民间说唱中所用琵琶等传统乐器皆非中国固有乐器，而是悉由外国、外族所传。对于现实生活中的音乐时尚，王光祈更是深表不满：

学校之中则改用西洋风琴，军队之中亦使用外国军乐，甚至民间婚丧大礼亦以一用外国军乐为快。昔日之笙箫七弦，喇叭大锣，于今安在？盖早已成为《广陵》绝调，不复再闻矣。然则所谓国乐者究安在耶？故今日之中国，可谓无乐；有之，亦非国乐。③

在他看来，无论是被视为国乐器的胡琴、琵琶，还是现实生活中的风琴、军乐，都是外来音乐的移入，也正因此，王光祈得出了所谓中国已无真正意义上的国乐的结论。但王光祈却没有就此得出如国粹派"数典忘祖"或"舍己从人、国性移异"的偏激言词，他以进化论的眼光来分析西乐盛行、国乐衰败的现象，认为"此实优胜劣败，自然淘汰之结果，固无可讳言者也"④。

① 刘天华《征求社员启事》(1928)，刘育和编《刘天华全集》，人民音乐出版社 1998 年版，第 201 页。

② 刘天华《国乐改进社缘起》(1928)，《刘天华全集》，第 185 页。

③ 王光祈《德国人之音乐生活》(1923)，《王光祈音乐论著选集》(上册)，第 23 页。

④ 同上注。

在《欧洲音乐进化论》一文中，王光祈表达了同样的观点。他以乐器为例，认为现有乐器不是外国输入的，就是胡人所传之物，中国旧有古琴箫笛之类已渐趋式微，因而中国现在已是"无乐之国"①。从这些文字中不难看出王光祈强烈的民族主义情感和一定的大汉族主义思想。对于音乐现状的落后以及国人对音乐的漠然态度，王光祈忧心忡忡乃至痛心疾首：

音乐的价值，在现代堕落的中国人看来，似乎已经等于零了，没有一顾的资格。但是我们细察中国历史又觉得世界上重视音乐的民族，却又当首推中国，可惜不是"现在的中国"，乃是"以往的中国"。②

由上可见，国乐的整个现状让一些有志于发展国乐者充满了忧虑。

当然，除上述两种观点之外，还有一种对国乐采取全盘否定、任其衰亡而弃之不顾的思想，即本书第三章曾提到的《发起师大西乐社缘起》一文中"国粹的中国乐去你的吧"的言论，这是在学习西乐思潮中，一些热衷西乐者对国乐的一种极为偏激的态度，对此我们不再重述。

总之，不管是爱也罢、恨也罢，这时期大多数音乐家都认为国乐落后于西乐是不争的事实，不仅像萧友梅等曾长期留洋具有西方音乐背景的音乐家，即便是长期从事国乐实践并深有造诣的国乐家们，也同样认为西方音乐有着中国音乐所不及之处。可以说，除一些坚定的国粹主义音乐家外，关于中国音乐落后的认识几乎是"五四"以来新知识分子的共识。正如1937年张沅吉③在《中国本位音乐》一文中对当时中国音乐之现状，以及关于中国音乐之发展的不同观点进行综述后所总结的那样：

上列各个论点的中心……几乎可以找出一个共同点：便是公认中国音乐的落后，因落后而必需加以改革，这一点不论西乐研究者，国乐研究者，其他一切文艺家、科学家几乎一致公认。④

国乐的长期落后，被认为是造成国乐现状不振的重要原因。那么，国乐的落后之处，究竟体现在哪些方面呢？在当时一些国乐家或热爱国

---

① 王光祈《欧洲音乐进化论》(1924)，《王光祈音乐论著选集》(上册)，第37页。

② 王光祈《东西乐制之研究》(1926)，《王光祈音乐论著选集》(下册)，第1页。

③ 张沅吉(生卒年不详)，业余音乐爱好者，曾任南京政府"资源委员会"科长，会演奏中提琴，1937年曾与陆华柏等人组织室内乐队"雅乐五人团"，写过一些音乐理论文章。

④ 张沅吉《中国本位音乐》，《国闻周报》1937年第14卷第13期，第19页。

乐的人士看来，国乐的落后主要在于以下两个大的方面。

**记谱法的落后**

认为工尺谱等中国古代记谱法远远落后于西方五线谱，是当时音乐界极为普遍和流行的观点，即便是通晓工尺谱的国乐家刘天华也是如此，在他看来，记谱法的落后是造成国乐垂绝的致命伤。刘天华认为，中国源远流长的国乐大都渺无稽考，全在于“记谱之法不完备”，即便是有谱记载者，“如唐之卷子本《幽兰》谱，朱子仪礼经传之十二诗谱，姜白石之词谱者等，或仅备律吕，或只载简字，谱不足以赅乐，徒费考古家之周章，于事实无补。近代所出琴谱、昆曲谱等，记载虽已较详，而缺点尚多，欲借以流传久远，势所不能。盖乐有高低、轻重、抑扬、徐疾之分，必其谱能分析微茫，丝丝入扣，方为完备，而旧谱均不能也”。总之，在他看来：

> 今国乐已将垂绝，国剧亦凭于危境，虽原因不一，而无完备之谱，实为其致命伤。①

没有完善的记谱法是造成国乐衰败的根本原因，那么，如何改变这一现状呢？刘天华进一步论述道，学习音乐主要通过三种渠道，即耳听、言传和目视，但是耳听有易忘之弊，言传有失真之弊，唯有目视最为真切。他以西方音乐家的创作为例说：“故欧西作曲家，咿唔斗室，一纸谱成，各国乐坛便可发其妙响。”因此，刘天华指出：

> 我国乐剧二界，欲进步必自有完备之乐谱始。而养成演员乐师读谱、记谱之能力，亦为要图。②

这里实际上已提出了向西方音乐文化学习的要求，而且，在刘天华看来，西方的记谱法无疑是西方科学精神的具体体现，他由此进一步得出结论：

> 当知今后学术界，必须事事科学化，事事精密确凿，方能有立足地。③

可见，五四时期西方科学精神的输入，使得刘天华这样于国乐深有造诣的音乐家也认为西方音乐的技术手段是科学的，从而承认国乐在记

① 刘天华《梅兰芳歌曲谱·编者序》(1930)，《刘天华全集》，第181页。

② 同上著，第181—182页。

③ 同上著，第182页。

谱法等方面的落后，并主张要学习、借鉴与应用西方音乐的记谱法。

**作曲法的落后**

国乐落后的第二个大的方面就是作曲法的落后，这一认识也是与西方音乐进行比较后的结果。熟谙国乐而又专习过西方音乐的吴伯超认为："我国的国乐合奏，各种乐器，都奏同样的音，曲调及节奏，未免过于单纯，没有雄厚清妙融协谐和的情味；并且各种乐器的音色、音质的特长，也无从表现。"[①]这样的结论自然是与多声部、讲究乐队编制的西方管弦乐相比后的印象。在吴伯超看来，声部的单一成为国乐表现体制中的最大缺陷：

> 吾人均感觉我国乐曲之单调，因为一个乐曲的意趣，单有一个调子，是难于把乐曲全部的思想尽量地表露出来的，所以西乐是用和声（包括和音及复音）来衬托，和声同曲调组合起来表现整个的意想，有时竟纯以和声作成乐曲以表现作者某种的思想……近来国人之欣赏音乐者，对于国乐只有一个赤裸的曲调，似觉着有一种不足的欲望。尤其一般乐界同人都早已采用西乐和声法作曲，以补足国乐单调之缺点。[②]

很显然，吴伯超认为国乐应该吸收西洋音乐和声技法的运用，追求多声音乐的丰满效果。他本人就曾将瀛州古调中的曲子，用和声加以配器，还以探索性的和声手法创作了《思春》、《道情》等钢琴小曲。[③]他呼吁大家努力改善，"把国乐成为一种独立不朽的艺术"[④]。

综观这一时期一些有志于改进国乐的音乐家的观点，他们对国乐落后的认识主要集中在以上两个方面。本书第三章在论述 20 至 40 年代学习西乐思潮的发展状况时，曾专就这一时期"中国音乐落后论"问题作过较为全面的考察与分析，其中一些有关中国音乐落后的观点与本章所述国乐落后问题可以互为参照，因而，此处不再就"国乐落后"问题展开论述。

正是由于国乐落后论的流行，那些坚持固守国乐特色，拒绝学习西乐，带有国粹主义色彩的国乐思想及其实践，便极易招来人们的批评。

---

① 吴伯超《〈合乐四曲〉说明》(1930)，萧友梅音乐教育促进会编《吴伯超的音乐生涯》，中央音乐学院出版社 2004 年版，第 342 页。

② 吴伯超《国乐和声法之研究》(1935)，《吴伯超的音乐生涯》，第 344 页。

③ 参见《吴伯超的音乐生涯》，第 370—383、345—347 页。

④ 吴伯超《〈合乐四曲〉说明》，《吴伯超的音乐生涯》，第 342 页。

比如，上海有名的“霄霓国乐会”曾在报纸上宣称：

唯有摒弃洋化，专从事于国有乐器乐典之搜寻研究，综合各派，集合专家，以分工合作精神，寻求一代表的音乐，以求中国本位的音乐之发达，在世界艺坛另树一帜。①

霄霓国乐会追求中国本位音乐之发达的主张，显然是受30年代“中国本位文化”②思想的影响，具有鲜明的文化保守主义色彩和国粹主义思想特征。这一主张一经提出，立即遭到了一些坚持学习西乐以发展国乐者的批评：

上海霄霓国乐会所决定的任务和他的理论，是多么的固执……坚持摒弃洋化，在只想从古董堆里寻宝般的创造，那正是绝路之显著结论……这所谓中国本位音乐的产生，是决计不可能的一回事！③

五四新文化运动后，越来越多的人认为，新国乐的创造必须在学习西乐、对旧有国乐进行改进的基础上进行，那种仍然希望国乐能够保持自身特色，不为外来音乐所影响的思想及其实践，已经很难得到多数人的响应，占据主流思想地位的是认为国乐落后，必须对其加以改进，在中西音乐的融合中创造新国乐的主张。

回顾20年代以来的学习西乐思潮可以发现，在主张全面学习西方音乐、以西方音乐的表现体制建设中国新音乐的观点看来，中国音乐的落后几乎是全面的，无论是乐器、音乐的创作技术乃至音乐教育与音乐观念，都要远远落后于西方，可谓道、器皆不如人；而对于这一时期以刘天华为代表的主张改进国乐的音乐家来说，虽然他们也承认国乐的落后，但在具体指出其落后之处时，问题主要集中在国乐的记谱法、作曲法等音乐技术理论方面，他们也对一些中国乐器的简陋以及教育方式等问题提出过批评，但并没有因这些问题而全面否定国乐、抛弃国乐，他们对国乐既有敝帚自珍的情感，又有求变求新的愿望。这种求变、求新的强

① 转引自张沅吉《中国本位音乐》，《国闻周报》1937年第14卷第13期，第17页。

② 1935年，在国民党授意下，王新命、陶希圣等10位教授发表了有名的《中国本位的文化建设宣言》，提出了所谓“本位文化”的建设问题，认为中国文化建设的最终目的是“使中国在文化的领域中能恢复过去的光荣”，具有鲜明的文化保守主义色彩。（参见李宗桂《文化批判与文化重构——中国文化出路探讨》，陕西人民出版社1992年版，第126—127页。）

③ 张沅吉《中国本位音乐》，《国闻周报》1937年第14卷第13期，第20页。

烈愿望，集中反映在他们改进国乐的观念与实践当中。与强调全面学习西方音乐进而以西方音乐的技术手段为主创造中国新音乐的主张所不同的是，在试图振兴国乐的人们看来，中国音乐的发展需要学习西方音乐，但更重要的是要立足国乐，一方面以西方音乐的理论与方法整理、研究、改进旧有国乐，一方面从现在做起，从事新的国乐作品的创作。这种认识自"五四"后逐渐发展，至20年代后期形成为一股重要的音乐思潮，并在30年代后得以继续发展。因此，我们可把这一力主改进国乐、创造新国乐的音乐思潮称之为"国乐改进思潮"。国乐改进的内容，主要包括三个方面：一是指对传统乐器的改良或改造；二是指对固有国乐的整理与研究；三是指新国乐的创作及其主张。简言之，它是在国乐落后背景下有关国乐发展的一切理论探索及其实践的综合。以下，就让我们在历史发展的时间线索中，对国乐改进思潮进行一番较为详细的考察与剖析，以探求这一思潮的实质及其衍变。

## 第二节　国乐改进的不同主张及其历史衍变

纵观近代中国音乐的发展可以发现，当时的音乐家大多主张改进国乐，要求创造具有民族风格的新国乐，但在具体观点上又各有不同。正如20年代有人所描绘的那样：

> 甲也许认为改进国乐应该从乐器下手；乙也许以为应该从旧乐谱的整理、新乐谱的创作下手；丙也许觉得应该采取西乐为标准来改进国乐；丁也许想西乐乐虽美，但国乐自有国乐的风味，改进国乐应以发挥国乐的特长为目的；或者来了个戊，他压根不信国乐是可以被一种"改进的运动"改进的……这种种都是"我见"。在这幽黯的国乐途上，唯有聚集这无数的"我见"的烛火，把他放在面前，我们才可以开步走。①

此处罗列的几种观点，基本上概括了"五四"以来国乐改进的实际情形。考察20世纪20至40年代国乐改进思潮的发展，可以将这一思潮的不同主张及其主要内容大致分为以下四个主要方面，它们分别体现了不同环境、不同历史条件下，不同文化背景中的音乐家对改进国乐这一

① 见《改进国乐的我见·按语》，国乐改进社编《音乐杂志》1928年第1卷第1号，第1页。

事关中国音乐发展前途的重大命题的认真思考。

## 一、保留国乐精神 复兴民族特性

所谓“保留国乐精神”，是指保留儒家礼乐思想中的和谐精神；“复兴民族特性”，是指复兴以和谐态度为代表的中华民族特性。在国乐改进思潮中，持这一主张的代表人物是被誉为我国比较音乐学奠基人的王光祈。

王光祈自称是“孔子的信徒”①，考其国乐思想，也恰恰是建立在传统儒家礼乐思想之上，我们甚至可以说，他的整个音乐思想都是建立在这一基础之上的。王光祈对孔子学说以及儒家礼乐思想倍加推崇，认为中华民族的“民族性”正是来自于礼乐文化，礼乐文化是中华民族性的象征：

> 吾国孔子学说，完全建筑于礼乐之上，所谓六艺亦以礼乐二字冠首，吾人由此以养成今日中华民族之“民族性”。②

在王光祈看来，这一由礼乐文化养成的中华民族性，不仅是中华民族的精神象征，更是中华民族盛衰胜败的关键：“昔日吾族之所以繁衍一时者，以保有此‘民族性’之故。今日吾族之所以奄然一息者，以将失此‘民族性’之故。吾国昔日之屡为外族征服，而终能自拔者，亦以保有此‘民族性’之故。”那么，究竟什么是“中华民族性”呢？王光祈认为，所谓中华民族性即“爱和平，喜礼让，重情谊，轻名利是也”。这种民族性“来自孔子学说”，而孔子学说又是“凭于礼乐”，所以礼乐与中华民族的兴衰有着密切的关系。王光祈甚至明确提出：“礼乐不兴，则中国必亡。”③

王光祈为什么会如此推崇儒家礼乐思想，甚至将其提高到足以导致国家兴亡的不恰当的高度？宫宏宇在《王光祈初到德国》一文中认为，王光祈初到德国的 20 世纪 20 年代，适逢“一战”后德国人对西方文明有着强烈的失落感，特别是斯宾格勒（Oswald Spengler，1880—1936）所著《西方之没落》一书，认为当西方文明走向衰落、失去对世界的主导地位

---

① 王光祈《论中国古典歌剧》(1934)，《王光祈音乐论著选集》(上册)，第 122 页。

② 王光祈《德国人之音乐生活》(1923)，《王光祈音乐论著选集》(上册)，第 21 页。

③ 同上注。

后，中国文明则有可能取而代之，为未来世界的发展提供新的动力的大胆论说，使得德国掀起一股研究东方的热潮。与此同时，辜鸿铭对西方文化进行尖锐批判，对中国传统文化尤其是儒家文化大为赞颂的一系列著作在德国的流行，更促使当时的德国人对中国文化推崇有加。因而，王光祈赴德几年后即提出“中国文化的复兴运动”这一口号，并“慨然有志于中国音乐之业”。“除了他本人对中国儒家文化的内在的依附爱恋外，一次大战后西方特殊的文化背景及社会心理，特别是德国当时外在的文化环境也起到了非常重要的催化作用”。所以，“王光祈后来之所以倡导礼乐复兴，并以音乐为实现其少年中国理想之手段而终身不辍，是与他对儒家学说的内在认同及其他在德国的外在经历密不可分的”。①了解这样一个特定的历史与文化背景，对于我们较为全面地分析王光祈的国乐改进思想，无疑具有积极的参考意义。

在《欧洲音乐进化论》一文中，王光祈进一步提出“中华民族特性”的概念，认为中华民族的复兴，其根本就在于“中华民族特性”的发挥。对于什么是“中华民族特性”，王光祈作了非常简洁的说明：

简单说来，便是一种“谐和(Harmonie)态度”。这种“谐和态度”，是我们前此生存大地的根本条件，也是我们将来感化人类的最大使命，这真是我们中华民族的唯一特性，我们应该使之发扬光大的。②

在王光祈看来，谐和恰恰是音乐的精神，中华民族特性之所以在于谐和态度，又是因为孔子学说礼乐思想的缘故。他认为礼不过是乐的附庸：

“礼”这样东西，亦只算一种我们内心谐和生活之表现于外的。换一句说，只算是“乐”之一种附带品，所以我称孔子学说，是全部建筑于音乐之上。③

王光祈认为礼是乐的附庸的观点与同时期青主的认识全然相反。在青主看来，儒家礼乐思想是把乐作为礼的附庸、道的工具，礼乐思想是束缚中国音乐发展的桎梏。但是，王光祈却认为，中国应该努力扩张这

---

① 宫宏宇《王光祈初到德国》，《黄钟》2002年第3期，第19、13页。

② 王光祈《欧洲音乐进化论》(1924)，《王光祈音乐论著选集》(上册)，第32页。

③ 同上著，第33页。

种基于礼乐的“谐和态度”，永远保持这种谐和态度，而不是效仿西方的“征服态度”，并以“谐和主义”感化世人，“有如耶酥布教，如来说法，费尽苦口婆心，使人同归大道”。他自信这个“谐和主义”“一方面既可以使我们民族复兴，他方面又可以感化世界人类”，而欲达到这一点，就“更不能不积极利用音乐之力，因为音乐与谐和是有密切关系的”。[①]此处不难发现王光祈早年思想中空想社会主义的影子。他不但把礼乐的作用上升到民族复兴的高度，更幻想以与音乐相关的谐和主义使世界趋于大同。据此，王光祈对国内忽视音乐的现状提出了尖锐的批评：

现在的中国人……讲到国故党，日日打着孔子招牌招摇，而孔子所最重视之音乐，则视之为“末技小道”；欧化党则只看见外国之国富兵强或科学发达，而对于欧洲文化源泉之美术……到处弦歌不绝之音乐，则充耳不闻，且从而谥之为“无用之学”。呜呼，此乃今日所谓复古或维新之中国人，此乃今日进退无所据之中国人。[②]

总之，在王光祈看来，音乐的复兴是一件与国家前途、民族命运密切相关的重大文化使命。

王光祈的上述思想很容易使人将他看做是一位复古主义者或国粹主义家，但事实却又并非如此。我们可以从以下两个方面分析这一问题。

首先，王光祈并没有明确说要复兴古代礼乐，他的本意是希图保留儒家礼乐思想中的音乐精神。虽然他一再强调“唤醒民族改良社会之道”“自礼乐复兴始”，但他也同样指出：“至于古礼古乐之不宜于今者，吾党自应起而改造之，以应世界潮流，而古人制礼作乐之微意，则千古不磨也。”[③]（着重号为引者所加）这是我们理解王光祈音乐思想的关键之处，也是正确评价其推崇礼乐思想的实质所在。王光祈并非是试图将中国古代礼乐照搬、复演一遍，而是希图将其改造之后“以应世界潮流”，至于作为中华民族特性之体现的礼乐精神，则是永不可丢却的民族性的象征，也是复兴中华民族的根本所在。

其次，王光祈既承认国乐在某些方面落后于西方音乐，又主张应该

① 同上著，第35—36页。

② 王光祈《东西乐制之研究》(1926)，《王光祈音乐论著选集》(下册)，第4页。

③ 王光祈《德国人之音乐生活》(1923)，《王光祈音乐论著选集》(上册)，第29页。

学习西方音乐借以改进国乐。他将西方音乐的发展与中国音乐加以比较，认为：

无论其形式(如乐器乐谱之类)，其内容(如乐律之类)，皆超过吾国旧有音乐百倍以上，其尤令人注意者，即处处用科学方法，以研究音乐，大可引为改造吾国音乐之师资，否则吾国音乐虽有至高至贵之音乐宗旨(如爱和平之类)，亦将甘于简陋，无所发挥矣。①

可见，在主张学习西方音乐的理论与方法方面，王光祈与萧友梅等人并无根本分歧，但王光祈主张对西方音乐的学习，是借以改造"不宜于今者"之古乐，发扬光大中国的固有音乐，而不是以西方音乐的表现技术创造中国新音乐。在他看来，西洋音乐因欧人之习性、文化等方面与中国人不同，因而其音乐亦与中华民族本性相反，因此，王光祈明确提出：

中国人之不懂西洋音乐者，势也，非可勉强为之者也。虽然，中国人不懂西洋音乐，可也，不懂西洋音乐进化，则不可也(因研究西洋音乐进化，可以为改造吾国音乐师资，其中所用之科学方法，尤可取材)。再退一步言，不懂西洋音乐进化，可也，不懂本国固有音乐，则不可也。懂之，而不能使其发扬光大，则更不可也。②

总之，王光祈主张学习西方音乐，研究西方音乐的发展历史，借鉴它的科学方法，从而发扬光大中国固有音乐，但中国音乐不能因此失去自己的特性。

需要指出的是，王光祈主张学习西方音乐，只是强调学习它们的科学方法和技术，而不包括西方音乐的精神等深层因素。他认为，与中国人爱和平、喜礼让、轻名利的精神相反，欧洲人注重争名夺利之念，尽管他们拥有伟大的音乐也不能平息由前者而带来的战争灾难。他甚至认为："今者西洋音乐流入中国，军阀则战兴方酣，学校更弦歌久绝，其为得为失，殊不易言。"③似乎中国当时的军阀混战、国无和平礼让之现状与西洋音乐的输入也有着一定的联系。因而，可以肯定地讲，王光祈只是主张借鉴西方音乐的技术与方法而不主张学习西方音乐中所表现出的

① 同上著，第24页。
② 同上著，第28页。
③ 同上著，第24页。

竞争精神，他希望将来国乐所拥有的依然是礼乐文化中的谐和精神。

通过音乐以谐和主义再造中华民族特性乃至感化整个人类，是王光祈的崇高理想。那么，究竟什么样的音乐才有这样的效力呢？对此，王光祈寄希望于中国将来产生一种可以代表“中华民族性、其价值又能为国际间所公认的国乐”。这种国乐应具有怎样的特征呢？王光祈为国乐提出构成国乐的三个基本要素：一、“代表民族特性”；二、“发挥民族美德”；三、“畅舒民族感情”。王光祈对此具体解释道：

“音乐是人类生活的表现，与其他诗歌绘画一切美术相同。各民族的思想、行为、感情、习惯，既彼此悬殊，其表现于音乐方面，亦当然互异。”

“音乐之功用，不是拿来悦耳娱心，而在引导民众思想向上。因此，凡是迎合堕落社会心理的音乐，都不能称为国乐。”

“音乐即是畅抒感情的唯一利器。不过此处所谓畅抒感情，是畅抒民众的感情，不是一部分知识阶级的感情。假如我们只主张恢复古乐，一般民众不懂，那么，其结果只能畅舒考古先生或高人隐士的感情，不是一般民众的感情，亦不能算是国乐。”①

可以发现，是否具有道德教化作用以及音乐是否能够代表最广大的民众，是王光祈衡量国乐构成的非常重要的标准，而在上述三个条件当中，王光祈最为重视的是国乐的“民族性”，这在他的许多文章中都得到强调。尽管自己身处西方音乐生活当中，但他对中国音乐的欧化却提出了批评：

“今日吾国万事皆欲欧化，而独对于西洋音乐，却始终是不敢承教”；“唯‘音乐作品’是含有‘民族性’的。”“甲民族之乐，乙民族不必能懂。乙民族之乐，丙民族亦未必能懂。”②

这种认识与当时国内一些音乐家所谓“音乐无国界”之说截然不同，反映了王光祈在音乐的民族性问题上有着极为冷静的思考与深刻体认，强调了不同文化传统中的音乐与不同民族在生活习俗、思想信仰、艺术传统等方面均有密切联系，因而音乐的民族性是音乐的文化身份的特有

① 王光祈《欧洲音乐进化论》(1924)，《王光祈音乐论著选集》(上册)，第40—41页。

② 王光祈《音学》(1929)，《王光祈音乐论著选集》(下册)，第185页。

标志。

回到国内的现实中来，考量关于国乐的上述三个条件，王光祈认为中国是没有国乐的。在他看来，古乐是蒙昧时代的产物，不足以畅抒现代民众的感情，秦腔、二黄、小曲、时调等现存民间音乐只是一些浅陋冶荡之音，根本不足以促进民众的向上精神，而外来的西洋音乐又只是代表欧美人的生活，不能表现中华民族的特性。总之，中国已是一个“无乐之国”。前途在哪里呢？那就是“只有从速创造国乐之一法”。①

王光祈将国乐的创造分为三步走：第一步是对古代音乐加以认真整理；第二步是收集现存民间歌谣；第三步是对中国古乐及民间歌谣加以悉心研究，分析究竟什么是中华民族的音乐特色，这种特色是否能够满足他所谓国乐构成的三个基本条件，亦即必须以那些能够代表民族性、发挥民族美德和畅抒民族感情的音乐作为创造国乐的基础。至于创作音乐的方法，他认为尽可以利用欧洲已经发明的工具，譬如调式、谱式、乐器之类，“初不必样样自己创造，因为音乐重要之点，全在乐中所含意义，形式方面，尽可取自他人”②。

正如笔者已经指出的那样，在学习西方音乐的技术层面，王光祈与萧友梅等人没有根本的分歧，他们都是把西方的作曲技术看做是音乐的工具，没有深刻认识到作为艺术的工具与普通生产工具、生活工具有着质的不同。艺术工具本身即是艺术风格与艺术精神的有机组成部分。不过，王光祈同样强调，国乐创造中传统音乐因素应占有主要因素，而不是相反，因为这是音乐民族性的重要体现，他甚至明确指出国乐的创造必须建立在古乐与现今民间歌谣的基础之上：

“余既主张‘音乐作品’是含有‘民族性’的，非如其他学术可以尽量采自西洋，必须吾人自行创造。”“惟欲创造‘国乐’，则中国固有材料，却万不能加以忽视”。③

“希望中国将来产生一种可以代表‘中华民族性’的国乐。而且这种国乐，是要建筑在吾国古代音乐与现今民间谣曲上面的。因为这两种东西，是我们‘民族之声’。”“一面先行整理吾国古代音乐，一面辛勤采集民

① 王光祈《欧洲音乐进化论》(1924)，《王光祈音乐论著选集》(上册)，第38页。

② 同上著，第42页。

③ 王光祈《翻译琴谱之研究》(1923)，《王光祈音乐论著选集》(上册)，第51页。

间流行谣乐，然后再利用西洋音乐科学方法，把它制成一种国乐。”①

因而，我们可以说，王光祈在对中国新音乐的创造方面，是站在以国乐为基础的立场上的。他心目中的国乐决不是复兴原有的古乐，也不是建立在外来音乐的基础上，而是一种既有民族性、又积极向上，同时具有广大的国民基础的音乐。那么，作为创造新国乐基础之一的古乐又包括哪些方面呢？王光祈说：“吾国自‘胡乐’侵入以后，‘音乐文化’衰而且乱，唯七弦琴谱，尚保有古乐面目，尚具有‘音乐逻辑’。”因而，他认为，当务之急应将琴谱加以整理研究，“以促进‘国乐’之成立”。②可见，他所谓的古乐主要就是指文人琴乐。从这里也可进一步看出，王光祈虽有音乐上的大汉族主义与崇古倾向，但绝非梦想复兴古代礼乐的极端文化保守主义者。

在谈及国乐的创造时，王光祈也提出了一些必须注意的问题和具体建议。他认为，在新国乐的创造之前，应借鉴西乐创作的方法与经验，首先对构成音乐的各种要素及表情方法一一加以认真研究；其次要搜集整理国内的各种音乐材料，以供创作之参考。为此，他提出了今天民族音乐学界“田野作业”的一些具体工作，比如用“留音片采音机”到各地采集民歌，然后用五线谱加以记录。他还特别指出要“整理旧谱”，主要以音乐文献中较为丰富的琴谱和昆曲为主。另外，对于乐制以及乐器的制造，王光祈认为也应该进行研究并制定相关的标准。总之，王光祈以其在德国所掌握的音乐学研究方法，提出了国乐创造及其准备工作的一些具体设想，这些设想都富有积极的建设意义，但就当时国内条件而言，其实施过程显然具有极大的困难，在某些方面甚至是难以实现的。王光祈也认识到了这一点，因而希望上述准备工作须由“音乐家”与“音乐学者”分头进行，方能收效。③

王光祈并非从事音乐创作的作曲家，而是一位献身音乐学研究的学者，但考察王光祈的大量音乐论著，可以发现，改进国乐、创造新的国乐从而最终复兴中国音乐，是他始终最为关心的核心问题。可以说，他在德国所从事的比较音乐学与中国音乐史的研究，其中很重要的一个目的

① 王光祈《欧洲音乐进化论》(1924)，《王光祈音乐论著选集》(上册)，第36、38页。

② 王光祈《翻译琴谱之研究》(1923)，《王光祈音乐论著选集》(上册)，第51页。

③ 王光祈《通信》(1934)，《王光祈音乐论著选集》(上册)，第50页。

即是为了促进新国乐的产生。早在《欧洲音乐进化论》一书中他就说过："著书人的最后目的，是希望中国将来产生一种可以代表'中华民族性'的国乐。"① 在后来的《中国音乐史》一书的自序中，他再次表达了著书立说的真正目的：

吾人既相信音乐作品与其他文学一样，须建筑于民族性之上，不能强以西乐代庖，则吾人对于国乐产生之道，势不能不特别努力。而最能促成国乐产生者，殆莫过于整理中国音乐史。盖国内虽有富于音乐天才之人，虽有曾受西乐教育之士，但是若无本国音乐材料（乐理及作品等等），以作彼辈观摩探讨之用，则至多只能造就一位"西洋音乐家"而已，于国乐前途仍无何等帮助。②

这些认识，至今读来仍振聋发聩。因而，有学者甚至认为："王光祈研究中西音乐，其旨并不在建设什么中西比较音乐学，准确说，亦不在建设属于中国近现代的音乐学术体系，而在创造一种新的作为艺术的音乐体系，即国乐。"③

总之，通过对王光祈国乐改进思想的一番考察，不难看出，他一方面承认国乐在"工具"层面的落后，主张学习西方的音乐理论与方法以改进国乐；另一方面希望能够"从速创造国乐"，使国乐真正达到复兴的目的。因此，在新国乐的创造中，就必须把旧有国乐的因素作为新国乐创作的根本，突出其民族性与民族精神。这就是王光祈改进国乐的逻辑思路。他对于新国乐的创造寄予了深切的希望与重大的文化使命："这种国乐的责任，就在将中华民族的根本精神表现出来，使一般民众听了，无不手舞足蹈，立志向上。"④ 从音乐本身来讲，王光祈认为，只有国乐发达了，中国音乐才有资格参加世界音乐之林，与西洋音乐并驾齐驱相媲美。因此，王光祈并不排斥中西音乐的融合，他甚至希望将来国乐在跻身于世界音乐之林后，中国音乐能够融汇中西音乐因素，最终成为一种"世界音乐"。他说：

那时或者产生几位世界大音乐家，将这东西两大潮流，融合一炉，创

---

① 王光祈《欧洲音乐进化论》(1924)，《王光祈音乐论著选集》(上册)，第36页。

② 王光祈《中国音乐史》(1934)，《王光祈音乐论著选集》(中册)，第8页。

③ 宋祥瑞《王光祈学术阐微》，《中国音乐学》1995年第3期，第105页。

④ 王光祈《欧洲音乐进化论》(1924)，《王光祈音乐论著选集》(上册)，第38页。

造一种世界音乐。但是这不是我的最后目的，而是第二代著书人的最后目的。①

王光祈的这一希望不但表明他根本不是一个保守的国粹主义者，相反倒让我们看到了他心怀开放的音乐理想。融入世界音乐的潮流，将“世界音乐”的创造视为后人的最终目的，不恰恰反映了这一理想正是王光祈心目中中国音乐未来的远景目标吗?

当然，必须认识到的是，王光祈身在德国，心在中国，作为曾经的“少年中国学会”主要负责人，他的改进国乐、创造新国乐的理想并不仅仅在于国乐本身，其更深层的夙愿在于试图通过复兴国乐实现其“少年中国”的梦想。他曾在其学术著作中明确指出了这一点：

若欲创造“少年中国”，亦唯有先使中国人能自觉其为中华民族之一途。欲使中国人能自觉其为中华民族，则宜以音乐为前导。何则？盖中华民族者，系以音乐立国之民族也。②

可见，王光祈对国乐的振兴赋予了崇高的历史使命。他以充满激情的诗性语言表达了他对中国音乐复兴以及“少年中国”之未来的美好憧憬：

吾将登昆仑之巅，吹黄钟之律，使中国人固有之音乐血液，重新沸腾。吾将使吾日夜梦想之“少年中国”，灿然涌现于吾人之前。③

王光祈以一位卓越的音乐学家的文化身份，在20世纪上半叶国乐衰败的历史际遇下，通过其大量富有创见的学术论著，为国乐的复兴不惜唇焦舌敝地摇旗呐喊，奉献出一个学者所能够有的最大热情与努力，从舆论与学术上为国乐在“五四”后的发展做出了巨大的历史贡献，值得后人的学习与尊重。

此外，值得提及的是，王光祈强调注重古乐、研究西乐以改进国乐、创造新国乐的观点，在30至40年代的国内同样有着相似的主张。一些人认为，中国音乐的发展道路在于：

一方面尽可以努力于复兴古乐，但一方面仍要尽力去研究西洋，两

---

① 同上著，第37页。

② 王光祈《东西乐制之研究》(1926)，《王光祈音乐论著选集》(下册)，第7页。

③ 同上注。

样并进,这样,音乐的前途就会有所进展了。①

吾国未来的音乐,将不仅是古乐的依旧沿用,也不会是西洋音乐的全盘采纳,更不是二者不调和的融合,而是把我国古乐的精神表现于西洋的技术中。……我们的新音乐决不会是西洋音乐的旁支,而必是我国古音乐的持续……现还存在的古代音乐,是我们将产生的新音乐的基础;现在正在创造中的音乐将是古音乐的延续与发扬。至于新音乐的方式就须看创作者的理想、见解和情绪而决定了。②

这些观点依然可见王光祈国乐改进思想的影响,同样是主张保留古乐及其精神,借鉴西洋音乐的技术,在二者有机融合的基础上创造新的中国音乐。新音乐是古乐的延续与发扬,新音乐实质上即是新的国乐的创造。总之,在他们看来,一方面致力于古乐及其精神的复兴,另一方面借鉴西洋音乐的理论与技术,这就是新国乐的前途所在。

## 二、改进旧器旧谱 创造新的国乐

王光祈毕竟不是一位有着丰富实践经验的国乐家,虽然他在国内发表了大量音乐论著并时时不忘国乐的改进与创造,但毕竟只是停留在理论创建的层面上,真正身体力行于国乐改进者还是在国内。1927 年,"国乐改进社"的成立和刘天华改进旧有国乐器与乐谱、创造新的国乐的实践,使得国乐改进的思想真正进入到一个躬身实干的阶段,而不再是像 20 年代初,人们对于国乐的改进还主要是停留在口头呼吁和撰写几篇文章谈谈感想的层面。

刘天华曾说过:"改进国乐这件事,在我脑中蕴蓄了恐怕已经不止十年,我既然是中国人,又是以研究音乐为职志的人,若然对于垂绝的国乐不能有所补救,当然是件很惭愧的事。"③ 照此说来,早在五四新文化运动的早期,他已萌发了改进国乐的理想,只是客观环境没有给他一个实现其主张的机会而已。在前述关于"国乐落后论"的叙述中,我们曾提到,刘天华认为国乐正日渐走向萧条,国乐"花园"中的"名花"与"野草"久已无人问津。他的态度是:"我们不能让野草占满我们的音乐花园,让

① 陈超琼《震动耳目的古乐复兴运动》,《广州音乐》1934 年第 2 卷第 8 期,第 2 页。

② 师蛮《民族音乐之前瞻》,《礼乐半月刊》1947 年第 7 期,第 4 页。

③ 刘天华《我对于本社的计划》(1928),《刘天华全集》,第 187 页。

名花枯萎。我们希望名花繁盛起来，野草渐渐消灭。”我们不敢断定他所谓“野草”是否就是他所说的“在吹鼓手手里苟延残喘”的那部分音乐，但从上述引文来看，刘天华对国乐也是有所选择的，是有雅俗之分的。在他看来，让名花繁盛野草渐渐消灭，只有两条道路可走：

一条是自然的进步，一条是有意识的选择。所谓自然的进步的一条路，就是由野草与名花自己争斗。这一种进步是极脆弱的，极迟缓的，极散漫的。我们嫌自然的进步太迟缓了，太散漫了；我们就采取这种有意识的选择，做一种有意识的运动。①

在当时国乐式微、西乐成为时尚的音乐现实中，采取顺其自然、任由人们选择的道路，显然不是国乐家们的希望，更不利于国乐的继续发展。正是由于对国乐现状的不满和对国乐前途充满忧虑，刘天华及其同人才提出了“有意识的选择”国乐发展道路的主张，“做一种有意识的运动”，那就是成立国乐改进社。

1927 年 5 月，由北京女子大学、北京大学、北京艺术专门学校三所学校音乐系的一部分教员和爱好音乐的学生共 35 人，发起成立了国乐改进社。国乐改进社以“改进国乐并谋其普及为宗旨”②，广招社员，凡有研究国乐之兴趣以及赞同本社宗旨者均可入社，同时还聘请了蔡元培、萧友梅等文化艺术界名流为名誉社员。该社下设“总务部”、“调查部”、“编纂部”等七个部门，同时还创办了社刊《音乐杂志》。刘天华任国乐改进社执行委员会主席和总务部主任，同时也是《音乐杂志》的主要编辑者。这本杂志不但成为国乐改进社发表其理论主张及其实践成果的重要阵地，也是这一时期极为重要的一家音乐学术刊物。

刘天华和他所领导的国乐改进社，为国乐的改进与复兴设定了一系列的工作计划，尽管这些计划因为历史的原因在很大程度上并没有得以实施或实现，但它却是我们考察这一时期改进国乐思潮中的重要文献。

国乐的改进必须建立在对旧有国乐加以整理、研究与保护的基础上，这是国乐改进的基本前提。刘天华曾说：“国乐之在今日，有如沙里面藏着的金，必须淘炼出来，才能有用。”因此，刘天华对旧有国乐的整理、研究与保护提出了一整套宏伟的构想：

① 刘天华《征求社员启事》(1928)，《刘天华全集》，第 202 页。

② 刘天华《本社社章》(1928)，《刘天华全集》，第 199 页。

我们应该调查现在各地所存在的可作模范的大师，以及现存的乐曲、乐谱、乐器，并人们对于何种乐曲的感情最浓厚。我们应就经济能力之所及，搜集关于国乐的图书，并古今各种乐器，组织图书馆及博物馆，应该设法刻印尚未出版的古今的乐谱；应当把无谱的乐曲记载下来；应当把音乐名奏用留声机收蓄，以期现有的国乐，不再渐渐的消失下去。我们想改良记谱法，使与世界音乐统一；想把各种的演奏法尽量写出，编成有统系的书籍，以便一般人的学习，我们想组织乐器厂，改良乐器的制造。……至于发行刊物，创设学校，组织研究所等等，那是不消说，只要有经费，有人材，立即次第举办。①

由此可见，刘天华为发展国乐而提出的上述"淘金"计划，几乎囊括了今天我们所熟知的关于保存传统音乐所要做的一切工作：既要对古代音乐文献加以搜集与整理，又要收集记录民间活生生的音乐遗存；既要推行国乐的教育与研究，也要改良现有国乐某些值得进一步发展之处；他甚至还提出了设立专门的国乐图书馆与博物馆的设想。试想，刘天华在上世纪20年代那样一个社会动荡的时代，能够对国乐提出上述如此周全而远大的构想，不难见出他对国乐复兴的拳拳之心，这些宏伟构想至今读来仍令人充满激情而油生敬佩之意。

但是，刘天华时代的国乐现实却难以令人乐观。刘天华说："现在可作模范的前辈大师一天少似一天；制造乐器的工人，只图渔利，一天随便一天；研究乐理的人更是晨星般的稀少。"对于这种状况，刘天华充满忧虑："心上不禁栗栗危惧"，所以"虽然明知自己的能力有限，也要努力呼号一下"。他认为，改进国乐是中国艺术界的大事，非少数人所能为，必须团结联合全国同志，一致进行。为此，刘天华呼吁："我们应该打消门户之见，大家合力工作，以救此国乐残生。"②遗憾的是，在当时"民穷财尽"的年代，刘天华的上述理想大都无法实现，他所能做到的主要是创办了一份出版了十期的《音乐杂志》，创作了一批富有时代特点与抒发个人情怀的二胡与琵琶曲，并对二胡、琵琶这两件国乐器以及工尺谱等进行改良，在日常的音乐教学中从事国乐的传授以及利用闲暇时间去收集整理民间音乐。但就是这些工作，已经深深地印刻在近代国乐发展的史册

① 同上著，第185、186页。

② 同上著，第185页。

上。刘天华以令人扼腕的短暂人生与个人有限之精力为国乐的新发展所做出的贡献，永远值得后人的学习与尊重。

在刘天华的改进国乐观念里，特别重视的是对国乐历史与现状的调查与了解，在他看来这是“改进国乐的第一步工作”①。为此，国乐改进社专门设立了一个“调查部”。国乐调查的重要性主要体现在以下几个方面：

一是“调查结果可以将散沙似的国乐，清楚的聚拢在一块儿，然后把它排比归纳出个条理来”，因而“欲作整理工作须先去调查才成”，这是国乐整理的前提；

二是“调查结果可以知道民众的嗜好，才能够想法子诱导他们，养成民众爱听音乐的风气，以谋国乐之普及”，这是为了国乐的普及；

三是“调查结果可以明了国乐之优点及缺点，明乎此才能够想法子改良它”，这是为了国乐的改良；

四是“调查的结果无异于引路明灯”，通过它可以知道“现在的国乐是何种程度及其趋势”，了解“国乐趣味之变迁及其需求”，只有这样才有利于新的国乐的创造，这是为了“国乐的增进”。②

可见，对旧有国乐的调查关涉到国乐的整理、改良、普及和创作等各个方面，是改进与复兴国乐所要做的第一要务。不了解国乐的过去与现状，就无法着手当前的工作和预知它的未来。正是因为胸怀对改进国乐、发展国乐的满腔热情，刘天华不仅在理论上提出一系列重要的设想，同时更是在国乐的调查、整理与改良方面身体力行。

早在 1917 年，刘天华在随二胡、琵琶名家周少梅学习时，即把学得的乐曲及时地记录下来，此后周少梅在苏州、无锡一带教学生时就有了乐谱。在江阴时他还趁与僧人一同演奏佛曲的机会记录了大量佛曲谱。③到北京后，刘天华更是有意识地去收集记录民间音乐，不但经常到当时杂耍集中之地天桥记录民间音乐，还曾把一些民间艺人请到家里演奏并为之记谱。此外，在当时人们对古代雅乐要么持复古态度、要么加以根本否定的情况下，刘天华却看到了它们对于发展中国音乐的重要作用，因而主张加以保护与研究。他以古雅乐中的合奏乐为例说：“这种音

① 刘天华《本社调查部紧要启事》(1928)，《刘天华全集》，第 202 页。

② 同上著，第 202—203 页。

③ 参见刘育和《刘天华先生及对民族音乐的改革》，《刘天华全集》，第 224—225 页。

乐对于将来造成国乐的大合奏 orchestra 上大有可以研究之处。退一步说,于古乐的价值上亦应该把它研究,于我国的音乐史上,也该把它的内容详细记载下来。”① 我们不能不说刘天华在当时对于传统音乐的保护意识是相当超前而富有远见的。在他看来,旧有国乐理应是中国音乐史重要的组成部分,保护与重新利用它的某些方面就是古乐的新生,是中国传统音乐在新的历史中的延续。历史发展到今天,这项工作已经得到越来越多的从事传统音乐研究者的重视。遗憾的是,在收集锣鼓谱过程中,刘天华不幸染上猩红热而英年早逝,他所记录的一些音乐曲谱也只有《梅兰芳歌曲谱》一书得以出版,其他大都已散佚。

对旧有乐器的改良,刘天华率先做出实验,最为重要的是对二胡和琵琶这两件乐器的改进。刘天华曾说:

胡琴当然不能算做一件最完美的乐器,但也不如一般鄙视它的人想象之甚。我以为在这音乐奇荒的中国,而又适民穷财尽的时候,不论哪种乐器,哪种音乐,只要能给人精神上些少安慰,能表现人们一些艺术的思想,都是可贵的。②

正是希望二胡能够成为一件完美的乐器,身为二胡演奏家的刘天华对二胡进行了一系列的改进。经过他的努力,原来“仅限于使音区翻高一均或两均的简单三把演奏法,发展到七把,与小提琴相比,达到了小提琴把位的极限”③。此外,他还借鉴了小提琴的固定音高定弦法、演奏弓法等,二胡的音域、音质、音色都有了与以往不同的表现。关于琵琶,1926 年刘天华即开始着手改革,使其成为十二平均律乐器。在刘半农先生的帮助下,他成功地实现了十二平均律在琵琶上的应用。④

刘天华曾认为,中国音乐记谱法的不完备,是造成国乐垂绝的致命伤。因而,在乐谱的改进方面,刘天华同样走在了国乐界的前面。他不但使用五线谱记写他收集的一些传统音乐和自己的新作,同时还借鉴简谱对传统工尺谱进行改进,使其更易于理解。比如在字谱的左方加上直

---

① 刘天华《我对于本社的计划》(1928),《刘天华全集》,第 188 页。

② 刘天华《〈月夜〉及〈除夕小唱〉的说明》(1928),《刘天华全集》,第 183 页。

③ 刘育和《刘天华先生及对民族音乐的改革》,《刘天华全集》,第 226 页。

④ 同上著,第 227 页。

线用以表示时间长短，由直排改为横排等。①

当然，对旧有国乐的收集、整理与保护，还不是国乐真正能够获得新生的根本，这也不是刘天华的最后目的。刘天华对未来的希望是："改进国乐，创造新的乐谱，给国乐一种新生命。"②这是一个多么响亮的口号！对于日渐衰落的国乐而言，创作出新的国乐、赋予其新的生命，这正是振兴国乐，使其能够得以发展的根本所在。但是，在刘天华看来，仅有这些还是不够的，国乐必须能够融入到广大民众的生活当中，才真正是国乐得以持续发展的保证，这也是国乐的另一种生命所在。他说：

我希望提倡音乐的先生们，不要尽唱高调，要顾及一般的民众，否则以音乐为贵族们的玩具，岂是艺术家的初愿。③

存在于象牙塔里的音乐或只是贵族享乐的音乐，都还不是一国音乐真正发达的体现。在刘天华看来，不能够将国乐普及于一般民众，是国乐不振的又一重要原因。他不止一次提到这一点：

我国近来最没长进的学问要算音乐了，虽然现在也有人在那里学着西人弹琴唱歌，大都还只是贵族式的，要说把音乐普及到一般民众，这真是一件万分渺远的事。④

因此，要想使国乐真正获得新的生命，就必须一方面整理旧有的国乐，另一方面着手创造普通民众能够接受的新国乐，这是国乐得以发展与普及的根本出路。

对于新国乐的创造，刘天华及国乐改进社同人有着鲜明的主张，主要体现在以下两个方面：

首先，新国乐的创造应建立在中西音乐交融的基础之上。创造新国乐不能排斥对西方音乐的学习与借鉴，相反，只有融汇中西，才能创造出新的国乐。国乐改进社社刊《音乐杂志》的发刊词中即明确提出：

我们愿意不因我们之特别爱好国乐或西乐而在我们心中有偏见。我们唯一的感觉就是，在这种过渡时代，国乐的改进与西乐的介绍是并

① 同上著，第224页。

② 刘天华《征求社员启事》(1928)，《刘天华全集》，第202页。

③ 刘天华《〈月夜〉及〈除夕小唱〉的说明》(1928)，《刘天华全集》，第183页。

④ 刘天华《国乐改进社缘起》(1928)，《刘天华全集》，第185页。

重的。①

刘天华本人也曾说过：

我们想介绍西乐，以为改进的辅助；并想效法西乐，配合复音，并参用西洋乐器，以期与世界音乐并驾齐驱。②

可见，与萧友梅、黄自等人追求创建中国的国民乐派，期望中国音乐能够崛起于世界音乐之林的伟大构想一样，刘天华等人也是主张新的音乐创造必须是汲取西方音乐的创作方法，在中西音乐的交融中产生新的国乐。关于这一点，刘天华有着清醒而开放的胸怀。下面这一段文字，集中体现了刘天华的新国乐观，并对此后国乐的新发展产生了深远的影响。他说：

一国的文化，也断然不是抄袭些别人的皮毛就可以算数的，反过来说，也不是死守老法，固执己见，就可以算数的，必须一方面采取本国固有的精粹，一方面容纳外来的潮流，从东西的调和与合作之中，打出一条新路来，然后才能说得到"进步"两个字。③

这种一手伸向民族传统，一手伸向异域文化，在中西文化的融合与互补中发展新国乐的思想，是那些保守的国粹主义音乐思想以及漠视传统、一味崇尚西乐的思想所不可比及的。当然，对于"东西的调和与合作"，与黄自等人主张"趋重于西乐"④的态度不同，刘天华是主张以旧有国乐的素材作为创造新国乐的基础。

其次，新国乐的表现内容是现实的而非旧有国乐及其情趣的延续。为此，刘天华明确提出了这样的主张："从创造方面去求进步，表现我们这一代的艺术。"⑤这是发展国乐、给国乐一种新生命的又一重要条件。把古代音乐重演于现代或以旧有形式抒发古人感情，都不是新国乐创作的追求，也不能使国乐在广大民众中获得新的认可。"表现我们这一代的艺术"，既指出了音乐表现时代精神的现实主义创作方向，同时也表明

---

① 程朱溪《发刊词》，国乐改进社编《音乐杂志》1928年第1卷第1号。

② 刘天华《国乐改进社缘起》(1928)，《刘天华全集》，第186页。

③ 同上著，第185页。

④ 黄自《家庭与音乐》(1929)，《黄自遗作集》(文论分册)，安徽文艺出版社1997年版，第73页。

⑤ 刘天华《国乐改进社缘起》(1928)，《刘天华全集》，第186页。

了新时代的国乐创作,必然要有适合于它的新的表现形式,这也是国乐改进的内中之意。刘天华的这一国乐创作观,是那些梦想音乐复古的国粹主义音乐家所不可同日而语的。

从上述可见,刘天华对于中西音乐关系和新国乐创作的认识,是符合当时的社会发展与音乐进步的,他的理论主张今天读来依然具有极大的现实意义。最根本的一点就是,国乐的发展决不能局限在旧有的音乐形式与情趣中孤芳自赏;采取本国固有的精粹,容纳外来的潮流,是发展一切民族艺术都应值得重视的经验。

在新国乐的创作方面,刘天华做出了开拓性的贡献。在短短几年间,他创作了《光明行》、《良宵》、《空山鸟语》等 10 首二胡曲以及《歌舞引》、《改进操》、《虚籁》等三首琵琶曲,此外还改编了国乐合奏曲《变体新水令》,创作了 47 首二胡练习曲和 15 首琵琶练习曲。他的二胡曲和琵琶曲至今仍是中国民族音乐中的经典作品,成为国乐在近代获得新发展的重要标志与代表作。这些作品一方面体现了刘天华主张中西融合的创作思想,另一方面也鲜明反映了一名知识分子在旧社会的真实情感,是其"表现我们这一代的艺术"的创作观的印证。从他的二胡音乐中,我们既可以看到一个知识分子在动荡社会中的苦闷与彷徨,又能领略到良宵佳境与空山鸟语的自然情趣,也能听到精神抖擞昂然奋进的光明之歌。在这些新国乐的创作中,他开始尝试借鉴运用西方音乐的创作手法及其语汇,但这些运用没有丝毫生硬之处。比如,1931 年创作的二胡曲《光明行》,作品借鉴了西方进行曲的风格,宫调式的运用又带有西方大调式的明朗与坚定,近关系转调(D-G)以及"和弦琶音"的手法也显然来自西方音乐的影响。整个作品充满朝气,欢快流畅,作者向往光明的进取精神表现得十分鲜明。不过,刘天华创作此曲还有另外一个动机,他曾说:"因外国人都谓我国音乐萎靡不振,故作此曲以证其误。"① 由此一端,更清晰地反映了刘天华对改进与创造国乐的深切情怀。当然,刘天华对西方音乐手法的借鉴是多方面的。比如二胡曲《烛影摇红》中的 $\frac{3}{8}$ 拍子和 $\frac{12}{8}$ 复拍子;《苦闷之讴》的西方音乐的变奏手法;《悲歌》中变化音与动机模进手法的运用;《独弦操》受启发于德国小提琴家威廉米改编的《G 弦上的咏叹调》(原曲为巴赫《D 大调第三管弦乐组曲》第二曲)而只用二胡内

① 刘育和《刘天华先生及对民族音乐的改革》,《刘天华全集》,第 230 页。

弦演奏的手法等等，都是西方作曲技术在二胡这件乐器上的成功运用与借鉴。

与为学西乐而学西乐所不同的是，刘天华学习西方音乐"是为了将来更好地整理中国音乐"①。萧友梅在刘天华去世后曾写过一篇纪念文章，文中这样评价刘天华：

当天华先生初至北京也，尚有旧派乐师之通习，每语人曰："声音之纯正与精微，举世界当推吾国音乐第一，他日西方乐师，必来吾国研究，吾人从事国乐者，毋自馁也！"是时先生尚未深知西乐之发达，故有此自信之言。其后在传习所与教授西乐诸同事相接触两三年，乃知西乐之不可轻视也，于是发愤学习和声学，又随俄国小提琴师托诺夫君学小提琴，日夜练习，不数年间，竟至登堂入室。……自是以后，天华先生益知西乐之较中乐为进步矣，乃于琵琶、二胡记谱法加以改良，所作乐曲，于曲体上亦有所改变……天华先生于吾国正式设立音乐教育机关之际，竟能虚心研究，事事极力改良，虽其计划尚未完全实现，然其精神，已足为吾国国乐乐师之模范矣。愿海内从事旧乐者，急宜奋起破除成见，以天华先生之精神为鹄的，一面研习西乐理论，一面改良教授法与记谱法，使国乐终有发扬之一日，则天华先生虽死，其精神仍永远存在矣！②

萧友梅一直主张全面学习西方的音乐技术，并使之在新国乐的创造中得以运用，因而，对于刘天华作为一名国乐家能够潜心于西方音乐的学习，并最终"登堂入室"且于新国乐的创作上做出贡献，萧友梅给予了热情而充分的肯定。

可以说，刘天华和他所领导的国乐改进社代表了当时国乐改进思想中的一个新的高度，他们不仅有着明确的理论主张及其宗旨，更是在艰难的历史条件下尽可能地从一些方面辛勤实践着他们所提出的理论主张。刘天华改进国乐的实践，是近代以来中国音乐发展中的重要收获，他对二胡、琵琶的改良和新作品的创作，对传统音乐的发展做出了不可磨灭的贡献，尤其是二胡音乐的创作，使得二胡这一乐器不再为人所贬斥鄙夷，转而成为现代国乐中不可或缺的重要民族乐器。诚如刘天华的

① 同上著，第221页。

② 萧友梅《闻国乐导师刘天华先生去世有感》(1932)，《萧友梅音乐文集》，上海音乐出版社1990年版，第324—325页。

胞兄刘半农所言："二胡地本庸微，自有天华，乃等上品。"[①]刘天华改进国乐、普及国乐、创造新国乐的思想及其实践，无论在当时还是今天，都有着重要的影响与价值，他的新国乐作品的创作，更是在国乐的新发展中迈出了具有历史意义的一步，对中国民族音乐的发展产生了深远的影响。

刘天华的上述主张与实践，在当时即得到人们的普遍认同，因而，融合中西、改进国乐的呼声也一直没有停止，人们甚至由此对国乐的前途充满乐观态度："近年西乐之在吾国，已初形萌芽。改进国乐之运动，亦已风起云涌。是皆吾国音乐界之绝好现象。以素来音乐沉沦之我国，至此始见其稍有觉悟。但尤须彻底觉悟，团结一气，努力进行……锲而不舍，将来或有发明，或有改进，则国乐复兴，不过时间问题矣。"[②]

30年代，与刘天华国乐改进思想相近的是国立音专的琵琶教授朱英。作为一位有着深厚国乐修养的国立音专专职国乐教师，朱英对近代以来的国乐现状同样表现出极大的不满与忧虑。他认为，在世界音乐中，中国音乐的发明是最早的，但由于长期以来没有得到足够的重视与提倡，反不如"后起之秀"的西方音乐了。朱英对西乐输入中国后"我国人莫不争相称颂，于是国乐更为人轻视"的现状表现出极度的忧虑，认为国乐"大有就堙之慨，耻莫大也。当今之世，若不奋起直追，前途危险，不堪言状"。行文可见其对国乐现状之痛心疾首。为此，朱英向国乐界大声疾呼："请大家提倡，从速整理。挽狂澜既倒，与世界抗衡。"[③]

就国乐的整理问题，朱英认为应首先从改良乐谱入手。他列举了众多必须改良乐谱的理由，同时也对中国音乐文化中所存在的一系列问题提出尖锐批评。比如传谱中的私相授受、抄传失真；乐人之间的同行相妒、互相诋毁等等。在他看来，必须将故有各种曲谱一一收集，然后加以分类订刊。更为重要的是，朱英认为，为整理国乐之急，在改良乐谱之前应进行新谱的编制，即新作品的创作。至于创作的方法，朱英认为，一方面可以参考中国古代乐曲的创作经验与手法，一方面要采取西方音乐的技术及其精神。因此，他特别强调"研究国乐者，须研究作曲"。此外，朱英还提出应保存古乐器，对不适于利用的国乐器加以改良，发明中、低音

---

① 刘半农《书亡弟天华遗影后》(1932)，《刘天华全集》，第237页。

② 郑训寅《国乐复兴与西乐之介绍》，《新乐潮》1928年第2卷第2期，第11—12页。

③ 朱英《整理国乐须从改良曲谱着手》，《乐艺》1930年第1卷第2号，第37页。

乐器，并开设专门的国有乐器店；对民间音乐应加以整理研究，同时编纂音乐理论方面的书籍、制定标准音高；更为重要的是，在音乐专门学校中应设立国乐组以培养国乐师资，一般大、中学校中也应添设国乐课程；社会上则应成立专门的国乐队与设立音乐厅以从事国乐的演奏。[1]朱英认为，如能对上述问题加以重视与解决，不愁国乐之不能与世界抗衡。为此，他热情而充满希望地向乐界同仁发出呼吁——

团结起来，提倡国乐……国乐之兴，指日可待。[2]

不难与世界音乐媲美于后也。[3]

朱英的上述观点，一方面可见刘天华国乐改进思想的影响，同时也有他自己的感受与思考。有一点是相通的，即他们都深刻认识到了必须对国乐加以改进，创造新的国乐，从而振兴国乐，以期实现与世界音乐共争衡、相媲美的美好理想。

## 三、内容大于形式 表现时代精神

由于国乐改进社等众多国乐社团的自发努力，加之学校音乐教育中对国乐的逐渐重视，至30年代初，改进国乐的声势已越来越大。1930年，吴伯超在《中国乐艺界概况》一文中，对20至30年代音乐界重视国乐的工作进行了简要的总结，并给予了充分的肯定："最近十余年来，朝野人士，渐觉国乐的重要，大家起来振臂疾呼，努力整理。"[4]他特别提到了刘天华和国乐改进社以及北京大学音乐研究会、上海大同乐会、霄霓音乐会等音乐社团组织对国乐的重视与努力。同时，从这篇文章我们也可以得知，当时的一些大学乃至中小学校都纷纷成立了有关国乐的组织，的确可以看出国乐已引起社会的重视：

在学校方面，国内的大、中、小学校，凡粗具规模的，莫不有国乐团的组织，尤其以几个音乐专门学校的提创为最，如上海国立音乐专科学校、

---

① 朱英《整理国乐须从改良曲谱着手》，《乐艺》1930年第1卷第2号，第37—39页；《对于整理国乐之零碎商榷》，《乐艺》1930年第1卷第3号，第32—35页。

② 朱英《整理国乐须从改良曲谱着手》，《乐艺》1930年第1卷第2号，第39页。

③ 朱英《对于整理国乐之零碎商榷》，《乐艺》1930年第1卷第3号，第35页。

④ 见萧友梅音乐教育促进会编《吴伯超的音乐生涯》，中央音乐学院出版社2004年版，第339页。

国立北平大学女子学院音乐系、南京中央大学艺术科音乐系，都把国乐列入正科，使学生认真学习。这般莘莘学子，既受西乐的洗礼，又得国乐的素养，将来改进国乐的效果，定然可以令人惊奇的。希望担此重任的学子们，大家努力罢！①

吴伯超主张既要重视西乐，又要重视国乐，在中西音乐的交融中，创造新的国乐。在他看来，只有国乐的改进与发展，才有可能创建未来中国的国民乐派，为此，他热情地表达了期盼中国音乐有朝一日能够在世界音乐之林中独放异彩的美好愿望：

现在世界各国的国民乐派，都峥嵘突兀，显露头角，我们古代号称礼乐之邦的后裔们，难道不替祖上争口气，起来完成中国的国民乐派，与世界各国相提并荣么?！②

从中也可看出，改进国乐思潮的发展与当时主张创建中国国民乐派的理想已经在一定程度上相互结合在一起了，这是在新的时代条件下的思想合流，其根本目的是为了中国音乐的发展。

总之，30年代人们对国乐的改进依然充满热情，有人甚至提出了要建设我们的"国乐体系"的呼吁③。但就如何创建中国的国乐体系，在当时却鲜有人提出明确而切实可行的纲领性策略。

需要指出的是，30年代的国乐改进思潮与20年代相比有着很大的不同，这种不同，不仅仅表现在其社会影响方面，更在于其思想内涵发生了根本的变化。这种变化可大致概括为"内容大于形式，表现时代精神"这样一个特点，这一概括也基本上代表了30年代中、后期改进国乐思潮的主要观点。形成这种观念的主要原因，除一方面一些主张全面学习西方音乐技术、有着一定西乐背景的音乐家坚持认为音乐形式与技术可以不分中西外，另一更为重要的原因就是"九一八"事变后，随着救亡思潮的兴起，越来越多的人认识到，音乐的发展须与时代精神紧密结合在一起，音乐应该反映时代生活。正因如此，音乐的表现就必须在内容与形式等各个方面符合于时代的需要，那些不适合于表达时代精神的乐器也就自然而然被列入改良或改造的行列。正如当时的文章所指出的那样：

---

① 同上注。

② 同上注。

③ 王绍先《要建设我们的国乐体系》，《中国教育音乐促进会会报》1936年第1期，第5页。

“我国的乐器，可以说有全部改良的必要，因为那千百年前所惯用的琵琶胡琴，幽沉微弱的音响，在近代活跃的人听来实在引不起激昂的情感，这我们应该根据科学的研究，重把那种东方特有的乐器加以改良，使能灵活地表示我们民族的精神。”“在压迫中挣扎，在险恶的势力里反抗的民众，他们紧张的呼吸里急切地需求着有如海涛撞击，有如万马奔腾(的)壮丽的民族的音乐来鼓励他们的前进，祈求新进的音乐家，能在琵琶的弦上弹出奋进的战歌，在横笛的洞口吹着反抗的声响。”①

时代的变化是改变人们音乐观念的根本因素。在抗日救亡的时代主题下，音乐必须用以“陶铸民族精神”的要求，对于当时的音乐家已是责无旁贷。

在这样的时代背景下，国乐改进思潮的内容就不可能不发生大的变化。其中，最明显的变化体现在对国乐表现内容的理解上。有的音乐家认为，国乐不但需要进一步加以改良，而且应该在其内容方面加以进一步的限定，即：能够表现时代精神的作品，即便其形式完全是西化的，同样可以看做是国乐，甚至只要是中国人创作的音乐，不管其形式如何，都可视为国乐。与这一要求相对应的是，30年代后，新国乐的创造也越来越引起人们的重视，因为只有新的国乐作品的产生，才能谈得上国乐的发展与进步。正如柯政和②所说：

各国的音乐都因时代而不同。各时代的音乐都具有各时代的特征。我国现代的文化受了西欧文化的影响，国民的生活也随着发生变化，所以不能拿明清时代的音乐来做现代的国乐。我们得从新创造能表现我们的感情和思想的国乐。③

这种认识是符合历史发展的。如果说30年代带有民族音乐特点的反映抗日救亡时代主题的音乐作品可以认为是“现代国乐”的话，上述观

① 朝祥《新中国音乐的创造》，《音乐教育》1934年第2卷第4期，第63、62页。

② 柯政和(1890—1973)，字安士，原名丁丑。祖籍福建安溪，生于台湾台南县盐水镇。音乐教育家。早年家境贫寒，1911年获台湾总督府立国语学校公费资助留学日本，入东京音乐学校学习。1915年返台后回母校任音乐教员。1919年再度赴日，入东京上智大学文学科选科学习，1922年退学携日本夫人冈本巴回国定居于北京。1923年受聘北京师范大学，从事音乐教学工作。1926年与刘天华等人发起成立北京“爱美乐社”。30年代前后曾编写了大量中小学音乐教材及普及性的音乐书谱，为二三十年代的音乐教育做出了重要贡献。

③ 柯政和《新国乐的建设》，《音乐教育》1934年第2卷第8期，第27页。

点与当时的音乐实践就可以互为印证。

国乐必须表现时代精神，内容决定一切而形式次之，坚持这一观点的音乐家首推陈洪。

陈洪对旧有国乐是持彻底否定与批判态度的，他对旧有国乐所作的言辞激烈的尖刻评判，至今令一些从事中国传统音乐的研究者难以接受。他说：

我国之可以说是音乐者，老早已经寿终正寝。今日之所谓"国乐"，不过是戏班里、女伶台上、吹打班里、盲公盲妹和"卖白榄"流之者，所奏所唱的几首滥调；不是诲淫诲懒的淫词荡曲，便是颓唐堕落的靡靡之音。倘若"闻其乐可以知其宿"，则我们的"礼乐之邦"早已沦于禽兽之境！如此"国乐"，非加以根本之否定不可。①

这样的评价依然可见五四时期批判传统文化的激进色彩，但在呼唤发扬蹈厉之音乐的国难当头的30年代，有着留学法国专习西乐经历的陈洪对旧有国乐发出这样的批判，是不足为怪的。那么，什么样的音乐才能算作国乐呢？

1939年，在《新国乐的诞生》一文中，陈洪首先对国乐作了如下界定：

顾名思义，中国的国乐，应该是可以代表中国的音乐。②

这种代表中国的音乐，又究竟在哪些方面称得上"代表"呢？陈洪认为，评判一种音乐的好坏，首先要视其有无良好的内容，即乐曲中所包含的感情、观念、意识和思想是否符合国家与民族的需要；其次是看其外形，亦即曲式、节奏、旋律、和声等形式要素以及演出的方法是否适于音乐的表现。外形的责任在于表现内容，只要表现力充分，便无可訾议，决定音乐好坏的是音乐的内容。因此，一种音乐能否代表一个国家、民族，音乐之所以能分出中国的或外国的，都是由内容决定的，至于用什么样的乐器和曲式以及如何表演，都是次要问题。在论述内容之于国乐的重要性时，陈洪说：

"内容是不容易变动的，因为它是内在的；因为是内在的，所以它是重要的……只要它跟得上时代，整个音乐便是现代的，只要它能够代表

---

① 陈洪《发刊词》，《广州音乐》1933年第1卷第1期。

② 陈洪《新国乐的诞生》，《林钟》1939年创刊号，第6页。以下未标注的陈文引语均出自此文。

一个国家或民族,整个音乐便是国乐……凡是现代音乐,便非有现代化的内容不可;内容已经现代化了,便不管用什么曲体乐器来演奏,都一样的是现代音乐……国乐也是一样,凡是中国的国乐,便非有足以象征中国的内容不可;有了这内容,不管用的是西洋曲式,或亚拉伯乐器,若能表出这内容,都可以说是国乐。""譬如用 Violin 奏西皮,或用 Sonata 曲式写西皮,都不失其为西皮;反之,把西洋曲调用二胡拉出,或写成西皮的体裁,也不失其为有西洋意味的音乐。"

可见,在陈洪看来,决定国乐的根本条件在于国乐的内容,用他自己的话说:"归结以上所言,不外一点,便是:内容决定国乐。"那么,决定国乐之根本的"内容"又应具有怎样的特点呢?陈洪对国乐的表现内容做出了这样的概括:

"国乐的内容应该怎样呢?我们可以不犹豫地说:要能够同时表现中国的时间和空间,便是,要能够表现中国人现阶段的时代精神和中国的地方色彩。"

"国乐之所以为国乐,赖它的内容能够保有中国的特色。这特色不是古董的,无意识的或仅抄袭前人的残章断曲便算了事,却是活的、现代的、革命的、奋斗的、复兴的、伟大的中华民族的情绪、意识、观念和思想的表现。"

可见,陈洪所一再强调的"内容",主要是指时代精神的反映;表现时代精神,内容决定一切,这就是陈洪对新国乐的根本要求。这样一种只重内容不重形式的国乐观念的产生,有着深刻的社会背景。我们可以从陈洪对国乐内容所作的进一步说明中发现这一点。陈洪从三个方面对国乐的内容做了具体的规定:

一,国乐是活的音乐,它的内容应当锐敏地跟随着时代不停前进;二,国乐是中华民族的呼声,在目前,这呼声应当是极度振奋的、壮烈的、战斗的;三,国乐产生于中国的环境里,应当尽量反映着中国的民情、风俗、文物和景色。

这可以称得上是陈洪为国乐内容所规定的三个本质要素,只有具备此三方面要求的音乐,"才配得上'国乐'的名称"。因此,相应地,陈洪进一步对国乐的形式做出如下论断:

至于国乐的外形，则不必有何种规定：国乐作曲家应有选择工具的自由；事实上，哪一种工具才适合他的使用，只有他自己才知道，用不着别人去干预他，因为这纯是工具的问题。

在内容决定一切的思想前提下，任何有关音乐的形式、操作手段都变得不再重要，只要是表现现代中国人的思想感情与时代精神的音乐作品都可视为国乐，哪怕其形式与操作手段是完全西化的，也不会影响其作为国乐的实质。因而，在陈洪看来，用西方乐器演奏国乐和用中国乐器演奏国乐只有工具的变化，没有国乐实质的区别；西方音乐的创作手法也只是音乐的外表问题，它完全可以成为国乐创作的“必然趋势”；而作为音乐的普遍原理性的理论，比如泛音的原理和音程的构成等，中国音乐可以“全盘接受而利用之”，无须再另起炉灶。总之，在陈洪看来，“内容”是音乐的生命，形式要素只不过是工具罢了。

1937年，在听过欧阳予倩编导的歌剧《梁红玉》后，陈洪曾写过一篇同名的批评文章。文章称该剧音乐完全袭用京戏，其音乐虽然单调，但还不至于难听，唱者也都有相当的技术，缺点就是缺乏和声，音乐给人以难堪的空虚之感。因此，陈洪说：“这里我又要提出我的工具无国界论，主张把西洋的管弦乐队搬过来。”① 可见，陈洪是一直坚持他的“工具无国界论”的。陈洪也意识到他关于音乐形式与工具的论断具有鲜明的西化倾向，对此，他曾做出这样的解释：

也许有人以为我太西化了，但其实不然。对于工具，我主张全盘世界化和现代化（也可以说是西化），但对于内容，我始终主张彻底中国化。……凡是真正的国乐作曲家，他的作品便无不自然而然地带上中国色彩；犹如凡是中国人的子孙，血管里便无不充满华族的血液……未来国乐的新姿态，它将具有百分之百的中国化的内容和百分之百的世界化的外观。②

这就是陈洪理想中的国乐的面貌：内容的完全中国化和形式的全盘西化。这是多么矛盾的一种理论表述，在形式完全西化的情形下，如何才能体现纯粹的中国化的内容？陈洪并没有深入地思考这一点，就当时

---

① 陈洪《梁红玉》，《音乐月刊》1937年第1卷第2号，第42页。

② 陈洪《新国乐的诞生》，《林钟》1939年创刊号，第14页。

的历史条件而言，陈洪认为理想的新国乐尚未诞生或正在诞生之中。

持上述国乐改进与发展观的代表人物并非陈洪一人，抗战全面爆发后，萧友梅的国乐思想与陈洪基本一致。

在1939年发表的《复兴国乐我见》一文中，萧友梅认为：

> 音乐之生命绝对不寄系于音乐之形式及演出，而仅寄系于其内容，则可知国乐与非国乐之分，应以内容为唯一之标准也。①

与陈洪观点一样，萧友梅同样认为决定国乐之所以为国乐的根本，在于音乐的内容。那么，萧友梅又是如何理解国乐的内容的呢？他说：

> 能表现现代中国人应有之时代精神、思想与情感者，便是中国国乐。国乐之要点在于此种精神、思想与情感。②

可见，萧友梅对国乐内容的理解与要求亦与陈洪毫无二致。具体到当时的社会现实，萧友梅对国乐的内容表现做出了明确的说明：

> 现值抗战复兴时代，对于敌人如何敌忾同仇，对于政府应如何拥护，对疆场壮士应如何振奋崇敬，对于受难同胞应如何爱护怜恤，凡此种种亦皆现代中国人应有之精神、思想与情绪也。须能将此种精神、思想与情绪表现于作品之中，始能称为中国国乐。若仅抄袭昔日残余之腔调及乐器，与中国之国运毫无关涉，则仅可名之为“旧乐”，不配称为“国乐”也。③

萧友梅的上述观点表明，在伟大的抗日战争这一民族解放的主题下，中国音乐最需要表现的时代内容就是反映中国人民抗日救亡的伟大斗争精神。不管是救亡运动中蓬勃兴起的“新音乐”还是改进与发展中的“新国乐”，这一主题都成为它们的主旋律与最强音。音乐创作中的主要矛盾已不是民族形式与西方形式的问题，是否表现时代精神、反映中国人民抗日救亡斗争下的思想情感，成为音乐是否进步的主要标志。

在音乐的形式问题上，萧友梅坚持了他一贯的看法，即形式与乐器只不过是音乐的工具，不是决定音乐实质的根本要素，这也是与陈洪的观点相一致的。他以乐器为例说：

---

① 见《萧友梅音乐文集》，上海音乐出版社1990年版，第539页。

② 同上著，第540页。

③ 同上注。

"中国音乐用外国乐器演出，依然为中国音乐，且因此更为发达。而外来之工具因为中国人所运用，反而被视为中国乐器焉。"

"乐器为工具，只求其精良利便，不必严分国界。现行之欧洲乐器已成为世界化之工具，演奏中国音乐用欧洲乐器，非独可能，且更利便(现戏班中已有人采用 violin)，将来国乐改用欧洲工具为极合理之事。"①

萧友梅这样讲，也是通过历史上一些本为外域乐器，但通过民族交融与音乐交流成为中国乐器中一员的事实为根据的。因此，就现代音乐的发展而言，萧友梅认为作为工具的乐器是不分中西、没有国界的。

应当认识到，20 世纪上半叶，中西音乐的交融是一个显在的事实，即便在某些传统音乐中，也可以见到西方乐器的运用。引进西方音乐的某些因素已成为不可遏止的潮流，萧友梅也是这一主张的积极推行者。而且，萧友梅关于国乐改进的思想是与他一直主张全面学习西方音乐、试图创建俄罗斯式的国民乐派的理想分不开的。早在 1920 年，他就说过，现在的西洋音乐"本来不能叫它做西洋音乐，因为将来中国音乐进步的时候还是和这音乐一般，因为音乐没有什么国界的"②。将这句话与 1939 年萧友梅的国乐观进行比较的话，可以认为，他所谓将来中国音乐和西洋音乐一般，更多的还是指音乐的工具层面而非音乐的精神。但是，与陈洪一样，他也没有很深入地思考过音乐的内容与表现形式之间的关系问题。

就上述引文而言，萧友梅与陈洪同时发表在同一期音乐刊物上的这两篇关于国乐发展的文章，其中的观点是非常一致的。在国难当头的非常时期，作为国立音专最为重要的两位负责人，陈洪与萧友梅不仅在办学方针上有着难得的支持与默契，在有关音乐发展的学术思想方面，二人同样有着相当的一致。不过，萧友梅对旧有国乐的整理也是极为重视的，为此，他提出了"从旧乐及民乐中搜集材料，作为创造新国乐之基础"的要求，并认为"考我国旧乐之丰富处，不在于理论乐律，亦不在于乐器与演奏技术，而在于词章与曲谱"，他甚至向政府建议"延聘专家数人"，使之对旧乐"专心整理"。③因而，我们不能因为萧友梅认为国乐可以完

---

① 同上著，第 539、541 页。

② 萧友梅《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐不发达的原因》(1920)，《萧友梅音乐文集》，第 143 页。

③ 萧友梅《复兴国乐我见》，《萧友梅音乐文集》，第 542 页。

全使用西方乐器或西方作曲技法，就认为他完全漠视国乐的旧有因素，从此处引文可以看出，他还是希望新国乐的创作中能够融入传统音乐的因素。

此外，与陈洪、萧友梅观点相近的还有应尚能。在 1942 年发表的《提倡国乐》一文中，应尚能认为，考量音乐的性质，应从它的内容着眼，中国人所作的乐曲，亦必视其内容而后决定它是否国乐。至于作曲的方法以及演奏所用的乐器，只不过是音乐的工具而已，即便它们完全是西洋化的，但只要音乐所表现的内容足以代表中国的事物，表达中国人的思想感情，那么这种乐曲就可以称之为我们的国乐。因此，应尚能也认为，解决“新国乐”创作的重要问题不在于从乐器和作曲法方面下功夫，更不在于勉强一些学习音乐的青年去专习一件国乐器，而是要看将来的音乐作品能否发扬我民族的精神，是否能发表中华民族在非常时代的呼声，能否真正代表中国文化。可以说，这些观点都与前述陈洪、萧友梅等人的认识相一致的，同样都是强调“新国乐”的实质在于内容的新，形式因素并非主要问题，而内容的新则主要在于它能否能够代表我们的民族与时代。

不过，与萧友梅、陈洪等人有所不同的是，在提倡国乐的同时，应尚能是反对“音乐不分国界”的观点的，同时对盲目拜洋和一味崇古的观念也提出了批评。他说：

“有人说音乐是有耳共赏的艺术，应该不分国界……但是，伟大的音乐家不能没有国籍。他是某国人，当然要受某国文化的熏陶……我们不否认音乐可以国际化，但是所谓国乐亦是依旧应该存在的。”

“一味地崇拜西洋音乐，而轻视我们原有的国粹，那无异于替外国人做事，大可不必。西洋音乐的精华，我们不妨采纳，西洋的乐器，亦不妨接受，这是节省我们自身的精力，何乐而不为？反过来，一味地崇拜我们落伍的乐器和不合时代的乐曲，也是大可不必的事。”①

由上可见，尽管应尚能认为新国乐的实质重要在于内容方面而非形式因素，但他对国乐的民族音乐因素的强调还是值得肯定的，这表明他并没有忽视新国乐形式中民族风格的重要性

与应尚能不同的是，萧友梅、青主、陈洪等与应尚能同样有着留洋经历的音乐家，大都是“音乐无国界”论者。不难看出，当时以欧洲音乐文化为中心的价值观对他们都产生了一定的影响。不过，尽管上述音乐家在中国音乐的发展问题上存在着某些认识方面的不同，但他们关于音乐创作中形式与技术的作用及其意义的理解却是基本一致的，即都认为音乐的形式乃至乐器只不过是音乐的工具而已，而且，中国音乐的创作技术与乐器要远远落后于西方，因此，在工具不分国界的思想下，主张中国音乐的创造要引进西方的作曲技术与乐器。萧友梅曾对反对使用西方乐器的观点做了这样的批评：

若有以我国乐器一经采用，即有丧失国粹为忧者，可以此譬喻释之：弓箭吾国固有之战器也，代表我国一部分文化，在战史上曾有重要之位置，当保存之固也；然能用以射敌人之飞机乎？①

无独有偶，青主也曾在中西音乐的技术方面做过这样一个比拟：

祖宗遗产之必须保存，这是天公地道的事，但是保存并不等于使用。假如你是一个将门之子，你的祖宗遗下给你的有一张雕弓，一束羽箭，你要保存它，这是很应该的。但是当你上马杀贼的时候，在腰间挂着的，大概要把弓箭换上盒子炮了罢！②

从上述陈洪、萧友梅等人更多地是关注国乐的时代精神及其内容，而非着意强调其民族形式的观点，可以发现，国乐改进思潮的发展经由了这样一条逻辑脉络，即：20 年代对新国乐的认识主要是关注音乐的外部形态，强调音乐的民族风格问题；30 年代对新国乐的认识主要关注音乐的内容与时代精神的结合，强调音乐的现实意义问题。很显然，国乐改进思潮在内容上所发生的这种变化，是与二三十年代的时代背景以及社会思潮的变化紧密相关的。30 年代救亡音乐思潮的兴起，使得人们对音乐的社会功能有了更为深刻的认识，正如学堂乐歌时期的音乐启民思潮一样，音乐再度被赋予了强大的精神武器的作用。也正因此，在着眼于反映时代精神与促进民族解放的音乐内容的要求下，对于国乐的形态学中所反映出的中西音乐矛盾问题，较 20 年代相比，已经日渐趋于淡

① 萧友梅《复兴国乐我见》(1939)，《萧友梅音乐文集》，第 542 页。

② 青主《出了 Town Hall 之后》，《乐艺》1930 年第 1 卷第 2 号，第 46 页。

化了。

但是，陈洪等人的国乐改进思想也存在着一定的认识误区和理论缺陷，因而，这些观点在当时即引起了一些音乐家的批评。李凌就曾指出陈洪的主要问题是“没有了解内容与形式的诸关系，没有了解民族特性所构成之独特的形式之要求”。李凌认为：

每个民族的音乐，都具有不同的风格情调，它的节奏的变化，感情的表现，音调的美，还包括习惯的偏爱，都有差异，这种特有形式的形成与创造，全然是为亲切地表达那民族的感情要求。①

李凌的批评指出了这样一个问题，即陈洪、萧友梅等人仅仅是将音乐的形式与操作手段视为纯粹的工具问题，没有认识到艺术工具本身即是艺术风格构成的有机部分，它对内容的表现有着极大的制约作用。就乐器而论，正如魏廷格先生所言：

乐器也有非工具性，即特定的音色、演奏法及其与特定民族音乐审美心理的密切联系，这一点，使乐器这种工具与物质生产、技术领域的工具有所区别。乐器的工具性，是中国音乐可以使用西方乐器的根据，这已为历史所证实；乐器的非工具性，是中国固有乐器不可轻易舍弃的原因。只看到工具性，会产生取消原有国乐器的倾向；只看到非工具性，会导致拒绝西方乐器的做法……因此，只看到工具性或非工具性都是不全面的。②

因此，音乐无国界的认识在很大程度上源于工具无国界的观点。此外，把音乐的内容和形式机械地割裂开来，同样没有认识到音乐的内容正是要依赖于其形式来表现，一定的音乐形式本身就是一定音乐风格的某种体现，完全忽视民族音乐形式的营造而只追求内容的民族化或时代化的做法，都是难以实现的。一定民族风格的音乐作品，在很大程度上就取决于它在民族形式与民族乐器的使用方面，形式与乐器等工具正是一定民族文化特质的表现。一首形式上完全西化的音乐作品，尽管不能否认它依然可以表现现代中国人的思想情感，但对于新国乐的发展而

---

① 李绿永《论新音乐的民族形式》，《新音乐》1940年第2卷第1、2期合刊，第3页。

② 魏廷格《回顾萧友梅的中西音乐观》，戴鹏海、黄旭东编《萧友梅纪念文集》，上海音乐出版社1993年版，第337页。

言，它毕竟更多地失去了与传统相承继的外部形态与风格特征。中国音乐应该有多种多样的存在样式，但就富有民族特征的新国乐的创作而言，前述有关淡化民族音乐语言的认识是失于片面的，其局限性不言而喻。

## 四、无分国乐西乐 但求美的灵魂

20世纪20至30年代，除前述几种主要的国乐改进思想外，还有一种极为特别的国乐"改进"观，那就是认为音乐是没有国乐与西乐之分的，真正的音乐只在于美的灵魂的表现。这种认识，实际上就把前述陈洪、萧友梅等人认为国乐的形式与工具可以完全是欧化的观念进一步推向极端，最终否认了形式因素在国乐构成中的作用。这一观念的代表人物是带有全盘西化音乐思想倾向的青主，对此，我们也加以简要的介绍。

青主对国乐的改进是基本上不抱希望的，他说过：

据我看来，中国的音乐是没有把它改善的可能，非把它根本改造，实在是没有希望。①

青主不无揶揄地认为，中国音乐的"特殊的长处"，就是它"很接近自然界的声音"，而这样的音乐是不能称其为真正的音乐的，因为，在他看来：

模仿自然界的声响，在普通一般人看来，虽则自是音乐，但是我们之所谓音乐，乃是一种的艺术，必要我们同自然界的声响立起法来，使它变成一种由我们创造出来的音韵，然后才当得起艺术这两个字。②

所谓"由我们创造出来的音韵"，是和青主一再强调"音乐是灵魂的语言"的观念相一致的，而以这种标准考量，青主认为中国的音乐是不能称其为艺术的音乐的。他以音乐取譬于绘画艺术，并与西方相比较说：

就令我们不惜费十二分的心思和十二分的气力，要把中国的音乐改善，极其量到了法国19世纪的印象派，便要告止步了。这样把它改善到无可再进，依然不可以说是真正的艺术，那么，我们又何必浪费

---

① 青主《乐话》，商务印书馆1930年版，第37页。

② 同上注。

心力呢?①

可见,在青主看来,中国音乐是无法改善或改进的,只有另辟新径。

在《音乐的好尚》一文中,青主明确提出了"另辟途径"的思路。他说:

> 国乐是可以研究的,只要你肯实实在在研究下去,你便会有一天见得路不通行。Mozart、Beethoven 这一般先进艺人的艺术,是最值得你研究的,到你用十二分的真诚和十二分的心力,研究到的确有心得的时候,你亦会知道这条艺术道路,既经被他们行尽,如果你还要前进,那么,老实不客气,你自己便要另辟途径。②

这段话读来有些语焉不详。依笔者理解,青主此处真正想说的应该是,无论国乐还是西乐,都不是中国音乐未来的发展前途,所谓"另辟途径",就是要创造既不同于旧有国乐又不单纯模仿西乐的新的中国音乐。如果这种理解没有误读青主的话,联系到青主本人的声乐创作,他的这种主张则是值得肯定的。

国乐是不可以改进的了,但在青主看来,国乐的乐器还是可以改进的。1931 年,青主将写给上海工部局乐队指挥帕奇(Mario Paci,1878—1946)的一封讨论中国音乐问题的信在《乐艺》杂志公开发表。信中提到,帕奇认为在十年之内,经过努力,或许可以组成一个中国乐队,用中国的乐器,在中国人的指挥下演奏中国的音乐。对此,青主除表示敬意外,同时也表示"不胜惊骇"。在他看来,照帕奇的主张,中国音乐首先要做的一件事情,就是"要把中国的乐器改善"。他以西方音乐为例说:"如果西方的乐器制造,不是这样完善,那么,西方的曲乐是不会这样发达的。"因此,青主认为中国乐器必须改善其共鸣空间,这样发出的音才可以致远。青主的这个意见曾与帕奇当面谈过,帕奇也表达了同感。青主甚至认为,未来的中国音乐在律制的应用及音阶上也要进行改造,否则西方音乐中富有色彩的半音阶以及音高、和声等的丰富变化,就无法在中国乐器上演奏出来,这也是一些单调的中国音乐作品令人昏昏欲睡的根本原因。最后,青主还强调了制造低音乐器的重要性,认为没有低音乐器,

① 同上著,第 38 页。

② 青主《音乐的好尚》,《乐艺》1930 年第 1 卷第 2 号,第 20 页。

是不可能得到完美的乐队演奏的。[①]抛开青主关于改造中国律制与音阶的观点不谈，就其对于国乐器的改良主张而论，青主的认识还是富有远见而值得肯定的。今天，西方低音乐器早已成为中国民族管弦乐队中不可缺少的有机组成部分。

青主曾有一篇专谈国乐的文章《我亦来谈谈所谓国乐问题》。在这篇文章中，他明确提出要对国乐加以改革的要求。青主认为："因为国乐不能够和西乐争衡，所以要改革。"[②]改革的途径"不外改造和改良两途"。所谓改造，依青主观点，就是既不满足国乐的现状又不赞同西乐，对国乐加以"自行改造"。但是，青主对国乐不借助于西乐而自行改造从而达到比西乐更好的结果，又始终流露出一种表示怀疑的态度。他认为，如果国乐"改制之后，能够比西乐更好，那便不妨改造。否则就令改造后的国乐，较胜于改造前的国乐，但是因为总比不上西乐，所以不如保存原有国乐的各种状态，无须另行改造"。这实际上等于说改造国乐此路不通。另外一条出路就是国乐的改良。在青主看来，国乐基本保存原有状态就是改良："只要从事改良的人们肯牺牲国乐的一些特点，那么，总可以弄出一些成绩来。"他以古琴为例说："如果把它的回音空间妥为改良之后，亦何尝不可以成为一种很好的公开合奏乐器或歌乐的伴奏乐器呢？"[③]此处可以看出，青主所谓国乐的或可改良，依然是指的国乐器而非国乐本身，因为在他看来国乐本身是没有希望改善的。

青主在改进国乐认识上的与众不同，取决于其独特的国乐观念。他认为：

> 中国人如果会作出很好的所谓西乐，那么，这就是国乐。如果中国人作出来的音乐是丑，那么，就令是中国人普通所谓国乐，亦是国家的羞耻，不应该把它当做是国家的光荣。唯一的归结点，就是美与不美的问题。[④]

显然，能否成为国乐的根本原因在于音乐的美与否，只要是美的音

---

① 参见青主《论中国的音乐——给上海交响乐队指挥 Mario Paci 一封公开的信》，《乐艺》1931 年第 1 卷第 5 号，第 1—11 页。

② 青主《我亦来谈谈所谓国乐问题》，《音乐教育》1934 年第 2 卷第 8 期，第 14 页。

③ 同上著，第 15 页。

④ 同上著，第 17 页。

乐，即便是纯粹的西乐，也可视为国乐。那么，什么样的音乐才是美的呢？青主说：

我不知道有什么所谓西洋乐，我只知道那种人类公有的正当的音乐……这种人类公有的正当的音乐亦有一种民族的色彩在里面……但是……美的灵魂才是本来的美。①

此论仍是他的“音乐是灵魂的语言”的另一种表述，青主所强调的，仍是要关注“音乐里面那种美的灵魂”，而非它是否具有“民族的色彩”。前文曾提到过，青主是音乐无国界论者，他曾明确表示：“音乐本来是没有种族和国家的界限。”②那么，他所谓表现美的灵魂的音乐有无可作参照的对象呢？青主说：“我所知道的，本来只有一种可以说得上艺术的音乐，这就是由西方流入东方来的那一种音乐。”③

青主是从美学的角度谈音乐问题的，但是，他对于“美的灵魂”的理解已经完全抽象化乃至形而上学了，没有考虑到即便音乐的美就在于“美的灵魂”，而它的载体首先是具有美感特征的音乐形式的存在，任何美的灵魂都必须在种种感性的音乐样式中得以表现，灵魂的美与否正是体现于各种美的音乐样式中，“美的灵魂”本身是不会自我展现的。青主心目中表现美的灵魂的音乐是以西方的艺术音乐作为参照项的，而以西方音乐的美感经验为标准去衡量国乐的创造，显然是步入了一个审美误区。青主没有深刻认识到音乐美的复杂性，尤其是美的民族性问题。作为人类音乐精神的产物，不同文化中的音乐在其形态上的确有其一定的共性之处，但是，文化传统的不同同样带来了音乐存在样式及其审美感受的巨大差异。但在青主看来，音乐的民族性却并非决定音乐价值的主要方面，民族性充其量只不过是音乐的一种附属品。他说：

人类公有的正当的音乐，虽然是可以包含着一种民族的色彩，但是这种民族的色彩，不过是音乐的一种附属品，并不是美与不美的唯一条件。④

在这样一种音乐美的观念下，青主对西乐与旧有国乐会做出怎样的

① 青主《给国内一般音乐朋友一封公开的信》，《乐艺》1931年第1卷第4号，第75页。

② 青主《音乐通论》，商务印书馆1933年版，第84页。

③ 青主《音乐当作服务的艺术》，《音乐教育》1934年第2卷第4期，第15页。

④ 青主《给国内一般音乐朋友一封公开的信》，《乐艺》1931年第1卷第4号，第76页。

取舍呢？青主认为：

如果主张应该要提倡西乐的人们同时亦可以提倡国乐，那么，提倡放脚剪辫的人们，亦可以因为小脚、长辫是我们的国脚、国辫的缘故，同时主张裹脚、留辫了。……我以为所谓音乐云云，应该于国乐、西乐之中，择定一个，要国乐便不要西乐，要西乐便不要国乐，不能够二者均要。①

这是一个典型的一元音乐的选择，既然真正的音乐无分西乐与国乐，而一旦非要区分与选择二者，就必然要抛弃一方，青主会选择哪一方呢？很显然，青主是把国乐与"小脚"之类的文化糟粕等而视之的，基本上全盘否定了国乐的价值，他所要选择的就必然是"由西方流入东方来的那一种音乐"。关于青主对西方音乐的态度，我们在本书第三章论及学习西乐思潮中"全盘西化"的音乐思想倾向时曾专门加以介绍，此处不再复述。

联系到青主全盘西化倾向的音乐思想，可以发现，他关于国乐改进的主要意见是：某些国乐器是或可改良的，而国乐本身是没有希望改进的；对待音乐的正确态度是关注音乐的美与否，决定音乐美的根本是"美的灵魂"；音乐不应有国乐与西乐的区分，只要是中国人创作的美的音乐便可称之为国乐；如果需要在西乐与旧有国乐中做出选择的话，那就要选择由西方而来的艺术音乐；中国音乐应该另辟途径，创造具有美的灵魂的音乐。总结为一句话，就是"无分国乐西乐，但求美的灵魂"。青主的上述国乐"改进"观，在一定意义上讲，是对国乐以及国乐改进思想的消解。青主对旧有国乐做出了错误的价值判断，其试图取消音乐的民族界限、完全以西方音乐的标准衡量国乐的认识是极为偏颇的。对青主的国乐改进思想须加以批判的对待。

## 第三节 国乐改进思潮的历史反思与评价

综观20世纪20至30年代国乐改进思潮的种种主张，大致可以分为上述几个方面。40年代，救亡音乐思潮与新音乐运动的深入发展，使

---

① 青主《音乐当作服务的艺术》，《音乐教育》1934年第2卷第4期，第15页。

得国乐改进思潮渐渐失去了往日的影响,但是,在这样的背景下,却出现了少数论述与研究国乐问题的重要文献。这些文献虽然同样继承了前一时期的一些观念,但在国乐改进及其前途等问题上的认识却更为冷静与深入。笔者以为,将这样的文字称之为反思与研究性的文献,并无不当。

## 一、40年代对国乐发展的反思与研究

40年代,从理论形态上真正富有洞见,深入反思与论述国乐前途及其发展的文章,是杨荫浏先生于1942年发表的《国乐前途及其研究》一文。笔者以为,这是近现代以来国乐改进思潮中不可忽视的一篇重要历史文献。该文的发表反映了这样一个现象:尽管改进国乐的呼声一直没有中断,但国乐事实上存在着深刻的危机,这种危机不仅是现实的,也是长远的。《国乐前途及其研究》一文正是看到了这一点,从而对国乐的改进与发展做出了极为冷静与客观的分析,并提出了相应的对策。

杨荫浏首先对国乐的保守主义提出批评,他说:

> 一般单看见国乐而全不了解世界音乐的人们,每以崇拜经典的态度来崇拜国乐,坚持着把过去国乐的整个环境,一丝不改地重演于现代;非但在乐器方面,不主张有所改进,并且在技术方面和教学方面,也主张墨守成规;非但在乐律方面牢守着三分损益的旧说,并且在符号方面,也得守着古代谱式不肯接受改进的建议。①

这无疑是对一些国粹主义家的一些不切实际的愿望做出了批评,对一些国粹主义音乐家"坚持着把过去国乐的整个环境,一丝不改地重演于现代"的评说,更是非常准确地看到了问题的实质。杨荫浏认为:

> 其实乐器、符号甚至乐律和技术,都不过是国乐表现或流传的一种手段,并不是国乐真正的本体。若国乐确有它真正的本体,国乐曲调确有它内在的特性,则必不会因在小提琴上奏出,而变成了西洋曲调;必不会因等比律的应用,而失掉了它原来神情的重要部分。

可以看出,杨荫浏对乐器以及作曲技术这些方面的认识,是与陈洪、

① 杨荫浏《国乐前途及其研究》(1942),《中国音乐学》1989年第4期。以下所引杨文未标出处者,同此注。

萧友梅等人极为相近的，即乐器及创作技术都只不过是一种手段，这“手段”与“工具”显然有着较为接近的内涵。但杨荫浏并没有提出形式上的完全西化，很重要的一点是，作为音乐灵魂的曲调等要素是不可丢却的，这是无论何种乐器演奏都依然能体现其文化特质的因子。从上述引文也可看出，杨荫浏是主张国乐的发展应该走中西交融之路，在这一点上他与众多音乐家并无分歧。在他看来：

国乐的独到的价值，必须在与世界音乐公开比较之后，始能得到最后正确的估计，国乐的充分发展，必须在与世界音乐经过极度融化之后，才能达到它应有的程度。取这样观点来看国乐，便可以觉得拒绝世界音律，拒绝世界乐器，拒绝在国乐曲调上作配合和声的尝试等等，都非但是不必要的事，而且也是国乐前途充分发展的障碍。

可以说，杨荫浏的上述观点是“五四”以来中西文化兼容并蓄思想的直接体现，也是“五四”以来大多数中国音乐家的共同愿望。但是，体现杨荫浏对国乐进行深刻反思之处并非是对国粹主义的批评和主张中西音乐交融的观念，而是以下两个重要方面：一是中西音乐应如何交融的问题；二是新国乐应如何创造的问题。

20世纪以来，关于中西音乐的交融一直是多数音乐家所赞同的观点，但是，中西音乐究竟在什么样的层面上进行交融，二者是否存在一个平等对话的平台与语境，不同情形下的音乐交融究竟会产生怎样的结果，这些问题在“五四”以来很少有人进行过冷静而深入的思索与论述。杨荫浏不但提出了这些问题，而且做出了极为深入而客观的分析。

杨荫浏认为：

交融的不同文化因素，因交融以前各因素，独立基础的强弱，和它准备工夫的充分与否，会形成种种不同的交融结果。全无基础、全无准备的因素，在基础稳定，准备充分的因素之前，全会被压倒，而形成被并吞被消灭的现象。

这绝非耸人听闻的夸大其词，而是极为敏锐而深刻地看到了中西音乐交融的基础存在着令人担忧的诸多问题。很清楚的一点是，势能悬殊的文化间的交融必然难以具有平等交流的话语权。他以国乐为例说：

以国乐而论，当前的情形是如此：我们自己还没有充分准备，世界音乐的力量却已非常强大。我们若再不准备，便只有让整个世界音乐逐渐

地来淘汰或排挤了这仅存的一些国乐成分。因此，我们必须准备。

但是，仅有在国乐上进行类似"防守"性的准备是否就是面对西乐冲击、面对中西音乐交融局面的有效策略呢？对此，杨荫浏进一步指出：

但准备的当儿少量的渐次的发见、归纳和发展，似乎很难抵挡得住世界音乐磅礴的潮流。因此，在这样畸形的环境之下，我们应当给与国乐过度的注意。

给予国乐以"过度的注意"的呼吁，分明是看到了外来音乐涌入的情形下国乐现状的衰败，在这样一种现实境遇中，在国乐还没有充分准备的形势下，不对国乐加以过度注意，或许就会导致国乐将被逐渐淘汰的危险。正如此，杨荫浏认为：

中西音乐的界限，最后或许不应当被重视的，这时候，却不得不暂时被重视。国乐中的某种工具，我们虽明知它将来必被淘汰，这时候却因为还有非它不成的媒介作用，不得不坚持保守着，暂时不容放弃。

这里既依稀描绘出了国乐的远景，即将来的国乐或许不会存在中西之间的鸿沟；同时也指出了国乐近景的困境，即为了能够抵挡世界音乐的潮流，能够有所准备后与西乐进行交融从而创造新的国乐，就必须过度注意眼下的国乐。这与陈洪、萧友梅等人的主张还是有所不同的，杨荫浏对国乐的现状与将来充满了深深的忧患意识，而陈洪、萧友梅则是主张国乐可以甚至完全可以运用西方的音乐形式，在一定程度上对旧有国乐的形式因素采取了消解的态度。

可以看出，杨荫浏一方面强调要对国乐加以过度的注意，但同时也一再提醒人们不要拒绝对西方音乐的学习与研究，这是新国乐产生前准备工作的一个重要组成部分，因为将来国乐的发展必然要与世界音乐相互融合。他说：

世界的音乐，已随着西洋的文化，渐渐地流注入我们的文化里面，我们有接受的必要。国乐最后有与世界音乐互相融合的必然趋势。

此处可见作者极为宽广的文化胸怀，同时又富有预见地看到了国乐与外来音乐必然进行融合的前景，对国乐创作中新的异域文化因子的注入表现出主动接纳的积极姿态。因此，杨荫浏指出："为准备这个时期的来临，为求将来融合的适宜，我们便不得不为了国乐而研究一些西乐的

理论与技术。"在他看来，这是事关整个中国音乐出路的问题："西乐与国乐在我国，有一部分问题，既因相互关系而产生，将来的解决，便必在它们相互中间求得：而它们各自适当的出路，乃很可能，将是共同的。"既然国乐与西乐已然相关，走向融合是它们必然的趋势，那么，其出路就必然在于融合之路的共同发展。因而，杨荫浏认为：

研究国乐，固然不能对于西乐抱不求甚解的态度；研究西乐，也似乎不能对于国乐取不加过问的观点。国乐有了出路之时，西乐在我国，才能度过它这'囫囵吞枣'的异常阶段而真正达到它自然消化的理想时期。

只有国乐获得新的发展，西方音乐才会真正融化为我们自己文化中的一部分，这或许正是新国乐的创作与中西音乐交融的最佳状态，它无疑是国乐发展的远景目标。

杨荫浏关于中西音乐矛盾关系的精辟论述，今天读来依然有振聋发聩之感，他关于中西音乐互相影响、互为依存的认识，不但极为辩证而且两者并重，"首次将中西交融的必然性和特殊、过度注意国乐的优先性结合了起来"①，从国乐的远景目标上指出了与世界音乐相融合的必然趋势。

与过度注意国乐相对应的是，杨荫浏提出要给予"国乐研究多方面的准备"。这种准备须从国乐基础的深度和广度两个方面着手。所谓国乐基础的深度，即"须从古今一脉中间去接近它基础的深度"，也就是要对国乐的历史进行深入的了解，既不能厚古薄今，也不能抛开历史而盲目向前。杨荫浏特别强调：

一方面的绝对保守，固然足以阻碍国乐本身的进展；但另一方面仅向未来着眼，不待看清过去事实，所取鲁莽的进展方式，却更多贻害国乐的可能……国乐却待认清了来路，才可以有合理的去路……国乐的基础，更是在过去的事实，而决不是现在或未来的无中生有！

所谓国乐基础的广度，即"须从多种理论，多种乐器与多种曲调之中，去接近它基础的广度"。杨荫浏特别指出，国乐界存在着派别的界限，而这种派别的界限无异于故步自封，影响了人们向国乐的更广范围的注意与学习，同时也就进一步制约了在国乐研究上继续向纵深发展的

① 魏廷格《三议杨荫浏的国乐观——在"纪念杨荫浏先生诞辰100周年国际学术研讨会"上的发言》，《人民音乐》2000年第1期，第17页。

可能，因为广度与深度是相辅相成的。他特别以刘天华广纳中西音乐的学习态度为例说：

好像着手二胡曲调的创作，仅学了天华先生的十数个曲调，便可以操纵自如了。其实却未必是如此。若不学天华先生之从多方面吸收材料，而仅借寥寥的几个二胡曲调，为仅有的作曲方式，材料简直窘乏得可怜，而绝无达到天华先生同样成功的可能。

研究国乐必须同时向广度与深度两方面着手，它实际上指出了应从纵、横两个方面，对国乐加以全方位的准备。按杨荫浏的话来说，就是“如此下去，愈求愈深，愈深愈广，愈广愈深。研习之深度无穷，相关之广度亦无穷”。这不仅仅是对国乐研究的广度与深度之关系的辩证认识，更是对国乐新发展之基础的高起点的要求，这种要求必定是一个艰苦而漫长的过程，绝非一蹴而就可以完成。因为在杨荫浏看来，国乐的广度与深度，如同无比宽广而深邃的海洋，它所包含的内容同样是博大精深：

国乐的全部的事实，决不是某一点理论，某一种乐曲，某一种乐器，或某一种技术所可以代表的。从纵的方面说，我国有史以来，凡有音乐价值的记载、著作、曲调、器物、技术等等，都是国乐范围以内所应注意的事实；从横的方面说，中原以及边地各省各市各村各镇的音乐材料，和曾与、正与、或将与本国音乐发生关系的他国音乐的材料，也都是国乐范围以内所应注意的事实。

这是近代以来有关国乐对象的最为宏富的认识与论述，它几乎涵盖了与国乐有关的一切因素：国乐的过去、现在与将来，国乐的本身与外围，都被浓缩在这一简练的概括当中了。由此我们也可以想象，国乐的准备将是一个多么艰巨而繁难的过程。

关于新国乐的创造，杨荫浏同样有着独特的认识。

在杨荫浏看来，在国乐的整理与研究并没有获得多少成果，具有深厚国乐修养的作曲人才更是凤毛麟角的历史条件下，真正的新国乐的创作几乎是不可能的。他说：

目前的创作与其演出的尝试，从所费时间的价值意义言，将见得是近乎浪费。

对已有的成就判断为“近乎浪费”，是对这些尝试的彻底否定吗？问

题并非如此简单。杨荫浏对新国乐的创造有着自己的理想,这理想就是要求国乐的创造必须是建立在旧有国乐的基础之上,新的国乐必须具有传统音乐的某些形式与神韵,而不是在摈弃传统基础上的西化之乐。对于国乐,只有"认清了来路,才可以有合理的去路"。这"合理的去路"既非割断传统的另起炉灶,也不是将旧有国乐"一丝不改地重演于现代",它是建立在旧有国乐基础之上融汇西乐的新创造。因而,只有对国乐的历史加以深入的了解与研究才能谈得上新的创造。杨荫浏一再指出刘天华一面创作了新的国乐,但同时也在国乐材料的搜集上投入了热情而辛劳的工作,"以加添他修养中国乐背景的成分"。可见,新国乐的创作必须是建立在对旧有国乐修养基础之上的结果,这与陈洪等提出的国乐可以完全采用西乐形式的论断是截然不同的。因此,杨荫浏提出要以刘天华为学习的榜样,但同时又深刻地指出:"从天华先生的作品去学天华先生,不如从他的深度上去学他,更不如从他求得这深度的不断努力中去学他!"在杨荫浏看来,刘天华一面躬身于旧有国乐的收集整理,一面谦虚学习西洋音乐,同时在这两者基础上进行新国乐创作的精神,恰恰是国乐发展最急需的品质所在。他还以德国伟大的音乐家巴赫也是在学习与继承古代音乐的基础上而从事音乐创作为例,着意强调了国乐的发展一定要从已有国乐的基础上进行继承与创造的实质与重要性。从这些论述中,我们不难看出杨荫浏关于新国乐创作的理想与主张。

国乐的整理是如此繁杂而艰难,新国乐的创作远未做好准备,国乐的准备与发展究竟如何进行?从《国乐前途及其研究》一文可以知道,早在 1940 年,杨荫浏就曾在日记中记下了他关于国乐的深入思考,认为中国民族音乐的"园地"太大,任何个人、某一方面的研究都是远远不够的,必须联合更多的人,制订一个"伟大而合理的计划",并以此为目标而共同努力,方能在国乐的整理与准备上有所作为与成就。杨荫浏在本文"各人的责任"一节中的构想,可大致让我们了解他心目中这个"伟大而合理的计划":那就是要求不同专业与学术背景的音乐家,从各自的角度出发,担负起自己那"一部分的使命",为国乐的整理与复兴而共同努力。这其中涉及到对古书、古代音律、中国传统宫调理论的研究,对国乐器的收集与改良,对旧有国乐谱的译解以及民间歌谣的收集与研究,对中西音乐创作技术的比较研究以及与音乐创作相关的音韵学的研究,对国乐教育的调查与研究,乃至可能与音乐发生关系的一切学科与知识领域,

都将成为国乐整理、研究工作中的重要组成部分。这些构想，反映出杨荫浏清醒而深刻地认识到了国乐的整理、研究及其创作是何等繁难艰巨而任重道远。同时也可看出，杨荫浏始终是把国乐的前途与如何对待西方音乐这一问题紧密联系在一起的，其中的观点与论述，体现了近代以来国人在中西音乐关系认识上的一个新的高度。对此，魏廷格先生评价道：

"先生不仅力图从理论上解决中国音乐问题，而且试图从实践上提出解决办法，他不是单单指出中国音乐的远景，而且还试图指出通向远景的脚踏实地的道路。"

"文章既是从中西音乐关系看中国音乐，也是从国乐前途中看中西音乐关系……将中国音乐界对这一问题的认识，推到了一个不仅是那时代的最高点，而且具备了超出那时代的意义"。①

同样，我们也可以说，只有像杨荫浏先生这样具有深厚国乐修养的音乐家，才会提出上述有关国乐的一系列富有洞见、闪烁着学术智慧的论述。杨荫浏在大半个世纪前提出的一系列问题，至今值得我们认真思索，对于现代中国音乐的发展依然有着积极的理论价值与实践意义。

与《国乐前途及其研究》一文互为参照的是杨荫浏在1947年发表的《西方民族音乐观》一文。文章再次提到了国乐与西乐的矛盾关系，同时也不无忧虑地指出了发展中的中国音乐所存在的问题：

在消极的偏重国乐或偏重西乐的空气中，在消极的保守国乐与模仿西乐的倾向中，我也时常听到积极的建立民族音乐的呼声。偏重、保守、模仿，我们叫它消极，是因为如此做去，在我们看来，前途中似乎不见光明的远象。②

其中依然可见《国乐前途及其研究》一文中的所思所虑，但《西方民族音乐观》一文的主旨并非专论国乐与西乐之关系，而是介绍西方音乐家是如何认识音乐的民族性问题。他山之石，可以攻玉。文中杨荫浏摘译并评价的西方人对音乐民族性的重视，反映了他意在强调国乐的发展

---

① 魏廷格《反思中国现代音乐文化问题的重要历史文献——关于杨荫浏先生〈国乐前途及其研究〉一文》，《中国音乐学》1989年第4期，第22、16页。

② 杨荫浏《西方民族音乐观》(1947)，《中国音乐学》2004年第4期，第116页。

同样应注意民族性问题。在杨荫浏看来，民族意识的萌发恰恰产生于国际间的接触，而中国文化之与世界接触，以音乐为最迟，在没有认清这一点之前，中国音乐“无从选择应走的路径”，而现在则是“有选择路径的需要了”。所谓“选择路径”，就是指要选择具有民族性的音乐发展之路。为此，他呼吁音乐家与倡导音乐的人们，从现在做起，为富有民族音乐特色的中国音乐的发展而努力。

在这篇文章中，杨荫浏再次提到了曾在《国乐前途及其研究》一文中提及的德国音乐家巴赫，强调巴赫的音乐创作正是建立在学习与继承古代音乐的基础之上，这就不难看出他撰写此文的良苦用心。因而，本文用意并非仅仅在于谈论西方人的民族音乐观，作者最后以归纳自己的英文老师——曾长期居住中国的美国传教士、热心中国音乐的郝路义(Louise Strong Hammond)女士关于主张中国人应研究国乐的一段话作为结束，正是表明了此文的真正立意：

音乐诗文，非同科学；通乎国俗，而惯乎民生；出乎灵性，而动乎感情；随历史之俱来，因生活而演进。逾淮植桔，失其本然；徒守西乐之成型，甘弃本来之面目，则形骸虽具，实质必虚；步武外人，难言创造；终且曲异情乖，国内不协兆民之耳，拟音维肖，世界不闻独到之声。谓可长此进展，则吾不愿想象其将来之结果。①

笔者相信，由杨荫浏归纳的这段关于中国音乐发展问题的文字，也正是他本人一直萦绕心头的有关国乐发展的情结所在。

杨荫浏上述两篇被重新发现的文章②，反映了他对国乐改进及其前途的深刻认识，他对国乐宏富而不失缜密的思考与构想，对国乐前途所表现出的深深的人文关怀，直到今天，依然令人肃然起敬；他对如何发展中国现代音乐的一些理论观点，依然值得我们进一步学习与思考。

总之，以杨荫浏对国乐前途问题的研究及其构想为代表，40 年代人们对改进国乐、发展国乐问题有了更为深入的认识，国乐的内涵也随着时代的发展在不断地丰富。下面这段与杨荫浏观点相近的文字，进一步

---

① 同上著，第 118 页。

② 《国乐前途及其研究》原连载于 1942—1943 年《乐风》杂志，魏廷格先生发现后重刊于《中国音乐学》1989 年第 4 期；《西方民族音乐观》原载于 1947 年《文化先锋》，孟文涛先生发现后重刊于《中国音乐学》2004 年第 4 期。

表明这一时期关于国乐改进及其前途问题的思考，已不仅仅是少数音乐家的喃喃自语，而是众多热心中国音乐发展的人们共同关注与思考的对象，其中所表现出的思想观念，业已变得更为理性与冷静：

新国乐之建设是富有民族的色彩、时代性的而不断前进的一种音乐，新国乐之产生，是现实民族的趣味，含有本质的情趣。真正的新国乐，当着上了国人的情趣，反映着国民的精神。若仅仅承袭古人之遗迹，墨守前人之简则，而不把它改进，而不和世界音乐迎头赶上去，决不是建设国乐正当的出路。……研究国乐，必须虚心研究西洋音乐，了解西乐，认识西乐。研究西乐，更要真实认识国乐，没有研究到国乐之深处，不能谈到国乐之光大，没有彻底认识西乐之高度，以谋新建国乐，必至片面的设施，而无国乐世界性的情趣。取长补短，当是从事国乐的人们的正当态度。①

## 二、国乐改进思潮的历史意义及其不足

国乐改进观念，发端于清末民初的学堂乐歌运动，从其萌生之初，即"是以怀疑中国'国乐'自身价值，既而否定、乃至'破坏'——抛弃中国音乐，最后呼唤着一种崭新的音乐出现这样一条线索发展的"②。综观近代国乐改进思潮的发展历程，也基本上是经历了怀疑、否定、求新这一思想发展逻辑。五四新文化运动后，改进国乐渐成一股深有影响的思想潮流，这一时期的国乐改进思潮体现出五四时期科学、民主精神的深刻影响，同时也是学术上"兼容并包"思想在音乐文化领域里的反映。国乐改进思潮一直持续到40年代，即便是在烽烟弥漫的战争时期，也没有因此而销声匿迹，足见国乐的发展及其前途是萦绕这一时期众多音乐家心头的重要文化命题。本章所概括的几种不同的国乐改进与发展观，以及杨荫浏在40年代对国乐发展的总体反思与研究，无不反映了当时音乐家对中国音乐前途的真诚关注。但是，在今天，如何客观地看待近代国乐改进思潮的发展及其实质，如何对它的成就与不足做出合乎历史的判

---

① 王绍先《新国乐的建设》，《歌与诗》1944年创刊号，第3页。

② 李岩《论国乐改进观念的衍变(1899—1949)》，刘靖之、吴赣伯编《中国新音乐史论集》第5辑《国乐思想》，香港大学亚洲研究中心1994年版，第48页。

断，却是需要我们进一步思考的问题。

**（一）国乐改进思潮的历史进步意义**

国乐改进思潮的最初动因是来自于外力的作用，这外力的作用就是西方音乐文化的输入。回顾历史，步入近代以来，西乐东渐是不可避免的历史必然。在西方文化从物质、制度到精神层面大举“侵入”中国的事实面前，中国音乐不可能“我自岿然不动”，中国人不会对西方音乐文明漠然视之。正如20世纪80年代以来，随着改革开放国策的进一步深入，西方的物质与精神文明再次以强有力的态势输入中国，我们同样无法回避西方音乐的再次来临。一定的文化必然有其相适应的历史条件与环境，我们不可能期望历史的车轮滚滚向前，而音乐文化却在原地踏步。当然，这两次西方音乐文化的输入，其语境是不一样的，前者是在历史的被动中开始，进而主动学习与接受西方音乐，后者则完全是在主动的拿来中学习与借鉴西方音乐。但是，不管是被动还是主动，我们都没有必要把西乐的输入与学习完全看成是文化殖民的一种反映。它的积极意义在于，西方音乐的输入恰恰使一部分音乐家尤其是有着国乐修养的音乐家意识到，必须对国乐加以整理与改进，只有这样才能使国乐在新的历史条件下获得进一步的发展。

中国人之所以在西乐输入后开始意识到对旧有国乐的改进，与20世纪初叶人们对音乐的社会功能的极大关注有关。在人们看来，中国音乐已是“雅乐沦亡，俗乐淫陋”，旧有的传统音乐已经难以担负起启民、救亡与改良社会的职责，而西方音乐却被认为是最能发扬蹈厉、移风易俗的音乐。因而，出于重新驱动音乐社会功能的要求，人们学习西乐、批判旧乐，以及以西乐作为改进国乐的某种借鉴的认识与实践，都是合乎音乐历史的发展逻辑的。

20年代后，随着专业音乐教育的兴起与学习西方音乐的深入，人们进一步从音乐形态及其技术构成方面看到了中国传统音乐与西方音乐相比所出现的不及之处，对中西音乐的认识不再主要区别于它们在社会功能的实现问题上，而是开始思考音乐本身的形态问题，从而激发了人们学习西方音乐技法的热情。这无疑是促成国乐改进思潮发展的又一动因。

事实是，国乐想获得新的发展就不可能仅仅在原有范围内做自身的调适。任何事物的存在绝非一成不变，所谓发展就必然是对自身的不断

否定，同时吸收新的质素，进而达到嬗变与发展的结果，这是事物本身有生命力的体现。在没有任何外力介入的情况下，文化的发展一般是较为缓慢地在其内部发生着--定的量变；但是，一旦遇到外力的侵入，这种文化就必然会对此做出一定的反应，甚至发生某种质的改变。因此，对任何一种异文化的“入侵”采取全盘接受或一概排斥的态度都是不足取的，音乐文化同样如此。与国粹主义音乐思潮固守传统，拒绝容纳外来音乐的文化保守主义心理，以及主张抛弃传统音乐文化，走全盘西化之路的历史虚无主义思想相比，国乐改进思潮更符合中国音乐进一步发展的历史要求，有利于中国音乐的不断进步，同时也在事实上为国乐的改进与新国乐的创作做出了值得记取的历史贡献。从创作的角度讲，立足国乐，借鉴西乐，改进国乐并创造新国乐的实践，使得中国传统音乐的因子由此获得了新的活力与生命，为国乐的艺术宝库中增添了新的内容。因此，以刘天华为代表的音乐家的探索及其成果是不能忘却的，杨荫浏提出的对国乐给予过度注意的认识直到今天也不失其重要的现实意义，要求作曲家须具有深厚国乐修养的要求在今天也远没有过时，而对旧有国乐全方位的关注与整理直到今天仍是任重而道远的宏大工程。

总之，国乐改进思潮中一些具有重要理论价值与实践意义的音乐思想，值得后人进一步地深入学习与继承。

**（二）国乐改进思潮的局限与不足**

任何事物的发展都可能留下历史的局限与不足，国乐改进思潮也不例外。这一思潮的历史局限主要体现在以下两个方面：一是鼓吹与期盼发扬古代礼乐精神，主张“音乐救国”以及大汉族音乐中心的思想，这以王光祈为代表；二是认为音乐无国界，主张国乐可以完全采用西方音乐形式的观点，这以陈洪为代表。至于以青主为代表的主张要国乐便不要西乐，要西乐便不要国乐，而事实上是要西乐的观点则是需要彻底否定的。抛弃任何一方都是武断而不理智的、不符合音乐文化多元存在的历史要求，抛弃国乐则等于人为地割断了传统与现代的联系，更是不利于中国音乐的发展。不过，这一类的观点毕竟不是国乐改进思潮中的主流。

王光祈对儒家礼乐思想和中华民族特性的无限推崇，我们在前文已多有论述。毋庸置疑，回归与复兴古代礼乐精神，绝非中国音乐与现代中国人所应追求的道路，一个世纪以来的事实表明，王光祈的国乐目标

如同他早年接受的空想社会主义一样，是行不通的。正如有学者所指出的那样，王光祈“将儒家礼乐观的内省、克制、忍让、以礼节情等同于中华民族精神，显然是希图让人们放弃自本世纪初至五四运动以来，国人所具有的强健、刚硬的获取、发抒等现代性格而重新调整到一种‘谐和’状态，并以此来感动世人、万物……这绝不是中国现代人应取的态度”①。

正因为王光祈推崇儒家礼乐思想，所以他的音乐观念中依然带有夷夏之别的大汉族中心主义思想。他甚至认为：“中国雅乐，在上古则为郑卫之音所排挤，在中古则为胡乐所侵略，在近代则又为西洋音乐所逼迫，若不设法将其整顿，则中国音乐之亡，可以计日而待。”②这显然是对不同文化间的音乐交流及其影响的一种错误的判断，同时也反映了其崇雅抑俗的保守思想，以及“厚夏薄夷”的大汉族主义倾向。我们从王光祈多处有关国乐的论述中，不难发现这一点。

把音乐的功能过于夸大，提升到“音乐救国”的不适当高度，是王光祈国乐改进思想的又一局限。他在多处表达了这样的认识：

凡有了“国乐”的民族，是永远不会亡的，因为民族衰废，我们可以凭着这个国乐使他兴奋起来；国家虽亡，我们亦可以凭着这个国乐使他复生转来。③

我们中国古代的法度文物，以及精神思想，几乎无一不是建筑于音乐基础之上。假如没有音乐这样东西，中国人简直将不知道应该怎样生活。④

前文我们曾指出过，王光祈的国乐改进思想是与其“少年中国”的理想联系在一起的，他的“音乐救国”思想同样如此：

吾人如欲扫除中国下等游戏，代以高尚娱乐，廓清残杀阴氛，化为和平祥气，唤起将死民族，与以活泼生机，促醒相仇世界，归于大同幸福，舍音乐其莫由。吾所日夜梦想之“少年中国”能否实现，吾将以是卜之。⑤

---

① 李岩《论国乐改进观念的衍变(1899—1949)》，《中国新音乐史论集》第5辑，第64页。

② 王光祈《中西音乐之异同》(1930)，《王光祈音乐论著选集》(上册)，人民音乐出版社1993年版，第203页。

③ 王光祈《欧洲音乐进化论》(1924)，《王光祈音乐论著选集》(上册)，第41页。

④ 王光祈《东西乐制之研究》(1926)，《王光祈音乐论著选集》(下册)，第1页。

⑤ 王光祈《德国人之音乐生活》(1923)，《王光祈音乐论著选集》(上册)，第24页。

正是因为王光祈心怀这样的远大理想(实是空想),因而也就赋予了音乐无比沉重的历史使命,不可避免地夸大音乐的社会功能。这也不是今天应该提倡的音乐态度。王光祈还认为中国古代礼乐制度是以"礼"代"法律",以"乐"代"宗教"。①如果提倡以礼乐精神中的"乐"代宗教的话,这与蔡元培提倡的"以美育代宗教"也不可同日而语。

至于陈洪、萧友梅等人认为国乐应表现时代精神的观点无疑是正确的,但他们的局限之处则在于把内容与形式机械地割裂开来,没有认识到一定的内容必然要求有一定相适应的形式,音乐的内容与形式是在同一时间过程中共时展开的不可分割的同一事物的两个方面,音乐的风格因素更重要的体现于音乐的形式而非内容方面。因此,国乐的形式与乐器等"工具"都可以是西化甚至完全西化的表述,既是自相矛盾的,又是对国乐民族风格的一种淡化。对此,前文已多有论述,此处不再赘言。

另外,必须指出的另一历史缺憾是,尽管20至40年代的国乐改进思潮可谓主张纷呈,理论多元,但是,有一个根本问题制约了新国乐的发展,那就是这一时期专业作曲人才的匮乏。人们曾对新国乐的诞生充满憧憬,认为新的国乐既"要有西洋音乐那样神妙的变化,同时又要保存着我们东方音乐固有的美丽"②。无奈的是,近代中国没有能提供众多而优秀的作曲人才,而且,"只有生活在中国音乐而又力图改进的人,才知道领会中国音乐的情趣,才知道怎样发展它,也才知道怎样利用西洋音乐技巧来建立民族音乐"③。以这样的标准要求新国乐的创作,也就难免会得出杨荫浏所谓"近乎浪费"的结论。因而,国乐改进思潮中的各种主张,大都停留在理论言说的阶段上,真正以传统音乐遗产为基础而又较好融汇西方音乐因素从事新国乐创作的作曲家寥寥无几,流传下来的优秀新国乐作品也是凤毛麟角。

当然,如果以陈洪、萧友梅等人的国乐观念来审视历史的话,那些以西方作曲技术创作的中国作品都可以称为新国乐。但依笔者看来,既然称其为国乐,就必然要从形式诸方面留有传统音乐的痕迹,无论是传统的音阶结构、旋法、宫调还是使用的乐器及其演奏法,都是体现国乐特征

---

① 王光祈《中国乐制发微》(1928),《王光祈音乐论著选集》(下册),第184页。

② 丁冬《对于中国音乐的感想》,音乐艺文社编《音乐杂志》1934年第1卷第1期,第38页。

③ 沈知白《民间音乐与民族音乐的建立》(1945),《沈知白音乐论文集》,上海音乐出版社1994年版,第29页。

的重要方面。全然抛弃上述因素的音乐作品很难使人有国乐的认同感。因此，以这样的眼光来看，近代新国乐的创作与它的理论鼓吹形成了极大的反差，真正获得发展的是以西方音乐形态为基本特征的音乐创作，尽管它们也都或多或少具有传统音乐中的某些因素，但毕竟其形式要素更多地具有西方音乐的特征。这是 20 世纪以来中国音乐发展的普遍现象，其原因一方面在于学习西乐思潮的强大影响，一方面又受整个社会发展与政治形势的要求使然。如同学堂乐歌时期要求启民救国的社会思潮一样，抗日救亡运动的兴起更是需要音乐作为砥砺社会风气、鼓舞民众精神的重要武器。在这样的背景下，具有进行曲风格以及反映革命精神的作品被认为是最需要发展的音乐，而富有传统意韵的国乐的发展实际上是难以得到深入的实践与探索的。这样的历史背景也是造成近代新国乐创造滞后的又一重要原因。

# 第六章
# 30－40 年代的救亡音乐思潮

早在清末民初，“救亡”即是一个时代性主题，其主要内容反映了中国人民反对列强侵略，期盼富国强兵，以抵御外侮、救亡图存的爱国主义要求。这一思想主题在清末民初的音乐思潮与乐歌创作中，都有着鲜明的表现。但是，救亡主题在这一时期音乐中的反映，并没有形成独立的具有丰富思想内涵的音乐思潮，它只是“音乐启民思潮”中的一项重要内容，因为，启民与救亡是相互关联、密不可分的。真正具有独立意义、有着丰富思想内涵与理论纲领的救亡音乐思潮，是“九一八”事变后，反映中国人民反抗日本帝国主义侵略，争取民族解放与独立的伟大卫国战争的抗日救亡音乐思潮。

30 至 40 年代的救亡音乐思潮，是中国近代史上最为激动人心、也是历史内容最为沉重的一股音乐思潮。在经过 30 年代最初几年的力量积聚与思想准备之后，随着 1937 年抗战的全面爆发，这一思潮迅速成为这一时期音乐发展中的最强音。救亡音乐思潮的核心内容，就是要求音乐要为抗战服务，音乐是民族解放运动中重要的精神武器，音乐创作应以反映中国人民抗日斗争的伟大主题为宗旨。在救亡思潮的统领下，无论是国统区还是解放区，所有爱国的音乐家都以不同方式为抗战而奉献着自己的音乐才智，有的甚至为此献出了宝贵的生命。尽管不同音乐教育背景中的音乐家对于抗战音乐的理解存在着一定的分歧，但在以音乐服务于抗战这一基本认识上是没有根本矛盾的。

新音乐运动与新音乐思想是救亡音乐思潮蓬勃发展的直接反映，新音乐创作则是救亡音乐思潮的生动体现。新音乐运动不仅贯穿了整个

抗战时期，且一直延续到解放战争结束，救亡音乐思潮中形成的有关“新音乐”的理论纲领，不仅成为当时的主流话语，更在40年代末逐渐发展为音乐领域里的权力话语。正是因为30至40年代的新音乐运动最能反映救亡音乐思潮的内容及其特点，因而，有关新音乐的思想理论将成为本章关注的重点。

## 第一节 救亡音乐思潮的崛起与发展

五四运动特别是1921年中国共产党的成立，使得无产阶级作为一支重要的政治力量登上了中国革命的历史舞台，马克思主义在中国的广泛传播也日益深刻地影响着文艺思想与创作的发展，反帝反封建、谋求劳苦大众翻身解放的革命斗争主题逐渐成为无产阶级文艺发展中的重要内容。

早在1923年，郭沫若即提出文学新运动的方向是“要在文学之中爆发出无产阶级的精神”[①]。1925年，沈雁冰（茅盾）在《文学周报》发表《论无产阶级艺术》的文章，较为全面地论述了无产阶级艺术的兴起、目的及其内容与形式等问题。在音乐领域，大量工农革命歌曲的编创成为20年代无产阶级革命音乐的先声。这些配合当时工农斗争的革命歌曲大多沿袭了过去学堂乐歌“旧曲填词”的创作方式，因而有着极为迅速的传播效果，虽然它们并没有在专业音乐的发展中产生深刻的影响，但却在当时的革命斗争中起到了极大的鼓舞作用。比如在第一次国内革命战争时期出现的《国民革命歌》（即《打倒列强》），成为1925至1927年间反帝反封建歌曲中的代表作，甚至是“当时唯一流行的歌曲”[②]。反帝反封建的革命音乐不仅有了实际的作品产生，同时也有着鲜明的理论主张，那就是以革命歌曲作为斗争的武器，反映和表现无产阶级的革命要求与思想感情。正如求实在其编辑的《革命歌声》[③]的序言中所热情指

---

① 郭沫若《我们的文学新运动》（1923），《文学运动史料选》第3册，上海教育出版社1979年版，第390页。

② 陈原、黄迪文、余迪、余虹似《中国新音乐运动之史的发展》，《二期抗战新歌初集》，新知书店1940年版，第135页。

③ 《革命歌声》中收录了《国际歌》、《马赛曲》和《反帝国主义歌》、《农工歌》、《赤潮曲》等14首中外革命歌曲。

出的那样："革命的歌曲是革命军的生命素，是它无可抵御的炮火刀剑，是它的无限的生力军的源泉"；这些革命歌曲"画出了全世界十数万万被压迫民众的痛苦"，"宣示了他们数百年的沉冤"，"充分地表现了他们全部所有的不可侮的力量与宏大的志愿"。[①]可以看出，反映无产阶级思想的新的大众音乐在20年代已经开始发轫。

20年代革命文艺及其思想的萌生，无疑为30年代救亡音乐思潮的崛起提供了思想上的准备。

## 一、从左翼音乐运动到新音乐运动

1930年3月2日，"中国左翼作家联盟"(简称"左联")在上海成立。它以马克思主义作为指导思想，以苏联革命文艺为学习的榜样，以反帝反封建的无产阶级革命为目的，以人民大众的生活为文学创作的表现对象，其宗旨是"使文学运动密切的和革命斗争一道的发展"，使文学"真正成为大众的所有"。[②]"左联"的成立掀开了无产阶级文学运动的序幕。在它的影响下又先后成立了"中国左翼戏剧家联盟"等八个左翼文化组织，这些进步文化组织联合为"左翼文化工作者总同盟"，由中国共产党直接领导。"左翼"文化运动的出现，标志着自"五四"以来的新文化运动进入了一个新的发展阶段。与此同时，代表世界无产阶级革命音乐的苏俄音乐及其理论也开始被译介到中国来。"左联"机关刊物《大众文艺》曾连续发表《革命十年间苏俄音乐之发展》等译文。1932年，周扬(周起应)翻译出版了《苏联的音乐》一书。在"译后记"中，周扬指出："内容上是无产阶级的，形式上是民族的音乐的创造便是目前普罗[③]作曲家的主要任务。"[④]社会主义苏联的音乐发展及其思想观念，成为30年代中国左翼音乐与新音乐运动的重要理论来源之一。

### (一) 左翼音乐运动的兴起

"九一八"事变使得中国自甲午战争后再次成为日本的侵略对象，东北三省很快沦为日本帝国主义的殖民地，抗日救亡运动自此兴起。

---

① 求实编《革命歌声》，中国青年社1926年版。

② 左联《无产阶级文学运动新的情势及我们的任务》(1930)，《文学运动史料选》第3册，第205页。

③ "普罗"即 proletarate 的音译缩写，意为"无产阶级"。

④ 周扬《苏联的音乐》，上海良友图书印刷公司1932年版，第57页。

在国家危亡的情势下，受左翼进步文化组织的影响，左翼音乐运动也开始酝酿与发展起来。据1932年《音乐周刊》一则消息称：

近闻有左倾音乐爱好者数十人感到音乐界是怎样地在那里做着布尔乔亚的装饰物，享乐物，对于 proletarate 的麻醉物；去粉饰维持他们陈腐臭烂的社会，而在怒吼的 proletarate 是怎样的感到音乐的饥渴，所以在本年八月十日于文化总同盟领导下成立左翼音乐家同盟。正在努力介绍新兴音乐理论与作品，并将举行一次新兴音乐作品演奏会云云。①

此处或许即是指聂耳、王旦东、李元庆等人在北平组织成立的"左翼音乐家联盟"，这是最早成立的一个左翼音乐组织。此后，1933年春，任光、安娥、聂耳、张曙等在上海发起成立了"苏联之友社"音乐小组；1934年春，田汉、任光、张曙、安娥、吕骥等又正式发起成立了"左翼戏剧家联盟音乐小组"。左翼音乐组织的建立，标志着一场新的音乐运动登上了中国音乐历史的舞台，以音乐为武器，自发地宣传抗日救亡思想，反映反帝反封建的主题和为大众而鼓呼、呐喊的音乐创作，逐渐汇集为一股迅速成长的音乐思潮。

反映无产阶级的革命要求，在内容与形式上追求大众化，是左翼音乐的重要特征。作为左翼音乐运动的旗手的聂耳，曾经在日记中这样写道：

"音乐和其他艺术、诗、小说、戏剧一样，它是代替着大众在呐喊。""革命产生的新时代音乐家们，根据对于生活和艺术不同的态度，贯注生命。"②

这是聂耳音乐思想的真实体现，与他的歌曲创作和音乐评论文字可以相互印证。受进步思想的影响，聂耳对以黎锦晖为主的流行音乐创作提出了严厉的批评，认为目前的中国音乐"需要的不是软豆腐，而是真刀真枪的硬功夫！"他大声地呼吁："你要向那群众深入，在这里面，你将有新鲜的材料，创造出新鲜的艺术。喂！努力！那条才是时代的大路！"③

① 佚名《中国乐联成立》，《音乐周刊》1932年第2号，第5页。

② 聂耳《日记》(1932)，《聂耳全集》(下卷)，文化艺术出版社、人民音乐出版社1985年版，第511页。

③ 聂耳《中国歌舞短论》(1932)，《聂耳全集》(下卷)，第48页。

聂耳以他的理论宣言和不到三年时间创作的三十余首歌曲作品，开辟了大众音乐的新道路，并迅速在社会上产生了广泛的影响。在1935年发表的《一年来之中国音乐》（署名王达平）一文中，聂耳富有洞见、充满自信地写道：

新音乐的新芽将不断地生长，而流行俗曲已不可避免地快要走到末路上去了……民众化的音乐，通过电影，已逐渐地为广大民众所接受所欢迎。[①]

可以发现，与五四新文化运动时期相比，30年代初无产阶级革命音乐的诞生以及左翼音乐运动的兴起，使得人们对音乐的本质、功能、目的等一系列根本问题的认识，发生了重要的变化。这种变化从30年代音乐界最初的一场笔战中即已初露端倪。

1934年，张昊[②]发表了《从音乐艺术说到中国的实用主义》（署名汀石）一文。文章提出：

要谋中国民族的音乐及其他艺术生活之发展以诱导民族情绪之焕发而增强其活力以克服环境，首先必须终止我们祖先所遗留的实用主义。[③]

所谓"实用主义"，按张昊的解释，是指中国历史上长期遗留下来的一种"要求达到一种物质的、可触摸的、有限的、可用金钱计算的目的，借以解决眼前的问题"的一种教育思想。这样一种教育思想，只看到了人类生活所赖以存在的物质方面，而看不到"不可触摸的"、"无限的"、"精神的"生活的另一方面，为了青年的精神生活乃至民族的前途，就必须"首先排除这种褊浅固陋而近视的实用主义以使人民的精神生活与物质生活恢复平衡不可"。[④]张昊还具体提到了民国建立以来，尤其是五

① 聂耳《一年来之中国音乐》(1935)，《聂耳全集》(下卷)，第87页。

② 张昊(1912—2003)，号汀石。作曲家。湖南长沙人。30年代初在上海国立音专学习声乐与作曲。40至50年代先后深造于法国巴黎音乐院和意大利契吉那音乐院大师班，学习作曲与指挥，1968年获拿坡里大学博士学位，后执教于科隆大学。1980年到台湾，任中国文化大学音乐系主任、艺术学院院长等职。1990年曾应邀回大陆指挥演出。作有交响乐、室内乐、声乐等各种体裁音乐作品。

③ 汀石《从音乐艺术说到中国的实用主义》，上海《晨报》副刊《音乐周刊》1934年10月26日第4期，第3版。

④ 同上注。

四时期艺术课程稍稍有了新生的火花但却很快又不被重视的现实，指出这依然是实用主义的思想在作祟。可以看出，文章的中心思想体现了五四时期新文化启蒙精神与美育思想的影响。

张昊文章发表后，立即遭到了吕骥（署名穆华）的严厉批评。但是，吕骥并没有就张昊文章提出的实用主义这一核心问题进行批评，认为"当另谈"，而是对张昊文章中作为论据出现、介绍有关欧洲国家重视精神文明建设的话题，以及张昊在追思中国上古文明充满活力与朝气的某些看似"复古"的言辞，展开了尖锐的批驳。吕骥认为，张昊并没有深入与了解民众的生活，大众所需要的并不是平衡精神生活与物质生活，而是对于物质生活的"改变或变革"，张昊对精神生活的宣传，实是"深深地中了唯心论者之精神生活的毒害"。因此，吕骥认为：

为了要解救被桎梏在重重枷锁之下的青年，为了要建设适应进步的大众要求的中国新音乐，应当反对汀石君所加于音乐的毒害。①

应当承认，在当时的历史条件下，站在工农大众的立场上，吕骥关于平衡物质生活与精神生活问题的观点是正确的，而张昊对教育过程中实用主义问题的批评同样具有其合理之处。很明显，二者讨论的重点不是同一个问题。此后，张昊与吕骥又各自进行了批评与反批评，吕骥则进一步论述了"精神生活之改进是必需有更好的物质生活作基础"，在半殖民地的中国，对于广大民众而言首先需要的是"从事于现有的社会制度之变革"。②

上述论争表明，在抗日救亡运动正在兴起的背景下，有关音乐的本质、功能等音乐的根本问题的认识，在左翼音乐家与音乐院中的部分专业音乐学习者之间发生了根本性的分歧。张昊的文章依然可以看出 20 年代以来音乐美育思潮的影响，他对音乐教育与音乐功能观中所存在的实用主义思想的批评，正是反映了音乐美育中反对功利主义，强调涵养美感的思想特点，吕骥提出的"适应进步的大众要求的中国新音乐"的观点，则反映了音乐应作为解放大众与争取民族独立之武器的思想观念，

---

① 穆华《反对毒害音乐》(1934)，张静蔚编《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》，上海音乐出版社 2004 年版，第 200—201 页。

② 穆华《答毒害音乐的唯心论者——汀石君》(1934)，《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》，第 207 页。

正逐渐发展起来。此外，值得注意的是，30年代以后，有关“救亡派”与“学院派”的思想斗争以及其中的是非矛盾问题，在吕骥与张昊的此番笔战中已经端倪初露。关于救亡派与学院派的分歧与矛盾，我们会在后文专门论述。

**（二）国防音乐口号的提出**

1934年，日本帝国主义扶持中国末代皇帝溥仪在东北成立了伪“满洲国”，同时加紧了对我华北地区的侵略，抗日救亡的浪潮也因此而日益高涨起来。为实现一致对外抗敌，停止国共内战，1935年8月1日，中共中央发表《为抗日救国告全体同胞书》（简称《八一宣言》），提出停止内战、一致抗日，并号召建立全国一致的抗日民族统一战线，组织成立统一的“国防政府”与“国防军”。同年12月，中共中央在瓦窑堡会议上确定了建立抗日民族统一战线的战略决策。在这样的形势下，1936年初，“左联”等文化组织先后自动解散，同时提出了配合抗日民族统一战线的“国防文学”、“国防戏剧”等文艺口号及相应主张。同年4月，左翼音乐家吕骥、周巍峙等人提出了“国防音乐”的口号。

吕骥在《论国防音乐》（署名霍士奇）一文中提出，在争取民族解放与独立的危急时刻，音乐也应该成为国防文化战线的重要组成部分，它不但要负担起唤醒和推动全国民众的责任，更应当积极地把民众调动起来，把他们的抗敌意识转化为实际的抗战行动。这一要求是国防音乐的指导思想。在具体的音乐创作中，吕骥提出“国防音乐应以歌曲为中心”①。吕骥认为，这是因为一方面器乐音乐的创作局面还没有形成，民众对器乐音乐的理解力也相对较低；另一方面由于歌曲是音乐与文字的结合，听众对歌曲的意义易于理解与接受，因而国防音乐应以适合民众演唱的歌曲作品为中心。

在另外一篇论述国防音乐的文章中，吕骥还对国防音乐的创作提出了实际的要求：

国防音乐对于每个作者所使用的工具和创作方法是不限制的，不仅不加以限制，为了要适合各阶层的人民的要求，要获得更广大的效果，还要求大家用各式各样的工具和形式，提供各式各样的作品。所以不管作者是文言也好，白话也好，新文字也好，京戏也好，滩簧也好，时调小曲也

① 吕骥《论国防音乐》(1936)，《吕骥文选》(上集)，人民音乐出版社1988年版，第5页。

好，歌曲也好；在创作方法上不论你是现实主义也好，浪漫主义也好；只要能使唱的人和听的人从他的作品明白目前形势的严重性和救亡的方法，以及他们应有的态度和大家的出路，或者能提高他们的情绪，坚决他们的意志，使他们走上抗敌的火线。①

总之，不管是何种音乐形式，只要是反映抗日救亡主题、激发民族斗志的音乐作品，都属于国防音乐的范畴，国防音乐的任务是唤醒最广大的民众投入到抗日救亡的斗争洪流中去。这些关于国防音乐的主张与要求无疑具有极为重要的、积极的现实意义。国防音乐的提出，标志着救亡音乐思潮正逐渐在整个音乐界发挥着越来越大的影响，同时也进一步具体地规定了新音乐在现阶段应担负起民族解放斗争的崇高任务。因此，吕骥把国防音乐的提出，看做是 30 年代“中国新音乐运动开始以后的一个转折点”②。

**（三）新音乐运动与新音乐思想的发展**

救亡音乐思潮的兴起，使得左翼音乐家对“新音乐”这一概念的认识发生了重要的变化。最早由曾志忞于 1904 年提出，后来萧友梅、黄自等人在 30 年代也以不同方式提出的这一概念，基本上都是着眼于音乐的形态方面，主要是指在学习、借鉴西方音乐的基础上创造的不同于中国传统音乐的新音乐。但是，在救亡音乐思潮的发展中，新音乐被视为一种“新兴音乐”而赋予了新的定义与阐释。前述吕骥在 1934 年、聂耳于 1935 年，都提出过“反映进步的大众要求”意义上的“新音乐”。此后，原本较为广义的新音乐继续被狭义化，新音乐实质上成为“无产阶级革命音乐”或“抗日救亡音乐”的代称。

在提出“国防音乐”这一音乐统一战线的口号后，为团结更多音乐界人士以音乐为武器投入到抗日救亡活动中，1936 年，吕骥发表了《中国新音乐的展望》、《伟大而贫弱的歌声》，周钢鸣发表了《论聂耳和新音乐运动》、《从“九一八”说到新音乐运动》等文章，以“新音乐”作为运动的旗帜，正式提出了“新音乐运动”的口号，并对新音乐这一对象进行了重新界定与全面阐释，对新音乐运动中新音乐的性质与任务作了具体的要求

① 吕骥《音乐的国防动员》(1936)，《吕骥文选》(上集)，第 19 页。

② 吕骥《中国新音乐的展望》(1936)，吕骥编《新音乐运动论文集》，哈尔滨光华书店 1949 年版，第 8 页。

与说明。在《中国新音乐的展望》一文中，吕骥指出：

新音乐不是作为发抒个人的情感而创造的，更不是凭了什么神秘的灵感而唱出的上界的语言，而是作为争取大众解放的武器，表现、反映大众生活、思想、情感的一种手段，更负担起唤醒、教育、组织大众的使命。因此，它放弃了那些感伤的、恋爱的题材，同时也走出了狭隘的民族主义的圈套，从广大的群众生活中获得了无限新的题材。①

可以看出，在救亡压倒一切的时代主题下，五四时期多元自由的音乐观念已经遭到批判，作为革命武器的新音乐正逐渐成为音乐创作的主旋律与最强音。

关于新音乐创作的具体样式，吕骥认为，对于大多数的工农群众而言，最需要的是各种民歌式的“民族形式、救亡内容的新歌曲”。之所以这样规定是因为：“如果新音乐不能走进大多数工农群众的生活中去，就决不能成为解放他们的武器，也决不能使他们成为民族解放运动的重要力量。”②就广大的工农群众而言，这一创作主张具有极大的合理性，但是一旦将新音乐的形式与内容加以如此具体的框定，必然会在一定程度上否定了其他形式新音乐的创作及其作用，不利于新音乐的多样发展。

在同年发表的《伟大而贫弱的歌声》一文中，吕骥对一些歌曲中所流露出的“感伤主义”与抒情歌曲的体裁提出了批评，其中提到了任光为电影《迷途的羔羊》所作的主题歌以及冼星海的一些抒情歌曲。在他看来，这些作品“所表现的感伤主义”绝不是新音乐所需要的，因为“它不仅没有培养唱者和听众之奋斗的情绪，反而使唱的人和听的人迷惑了在它的感伤之中而不能自拔”③。由此可以看出，新音乐的创作风格已经受到了严格的限定，只有那种旋律激昂、节奏坚定、救亡内容鲜明的歌曲才是抗战最需要的新音乐作品，与之不同的抒情性歌曲则被视为感伤主义的产物。

抗战全面爆发后，就连被吕骥所批评过的冼星海，同样反对那些相对抒情性的歌曲作品，刘雪庵的《长城谣》被他视为“感伤情调”的作品而遭到批评，贺绿汀的《保家乡》被看做是“带有女性的柔和的曲调，只是普

---

① 同上著，第5页。

② 同上著，第8页。

③ 吕骥《伟大而贫弱的歌声》(1936)，《新音乐运动论文集》，第17页。

遍一时，不能较久远地流行于战士之间"[1]。吕骥则把这样的作品及其创作原则看做是形式主义的，与在苏联被批判的肖斯塔科维奇的音乐创作所犯的错误是一样的。[2] 1936 年，联共（布）中央机关报《真理报》对肖斯塔科维奇"形式主义"音乐——歌剧《马克白夫人》的批判，是把这一作品与西方"现代主义音乐"等同起来的，吕骥对"感伤情调"的歌曲创作也贴上了"形式主义"的标签，显然是对"形式主义"这一概念的搬用。但从中也可看出，苏联音乐生活中的一些"极左"思想已经在中国的新音乐运动中发生影响。

吕骥的《中国新音乐的展望》一文，是新音乐运动中的一篇重要文献。试图以马克思主义的基本原理结合中国抗战的现实，深入系统地论述抗战时期新音乐的性质、任务及其创作方法，是这一文章的重要价值所在。但是，仅从特定的思想内容和目的两个方面对新音乐加以狭义的限定，使得吕骥的认识也存在着很大的片面之处。在吕骥看来，新音乐的发端应始于聂耳的《大路歌》、《义勇军进行曲》等歌曲的创作，在此之前的音乐创作并没有被他纳入到新音乐历史的视野。他说：

> 在这以前……虽然也有人介绍了一些世界新的歌曲进来，因为那时候还没有主观上的准备，所以中国新音乐并不曾因这些新的激刺而萌芽。[3]

这种认识并不独吕骥所有，这一时期不少左翼音乐家都把聂耳的歌曲视为新音乐的开始，并以此标准作为继续发展的方向。在他们看来，聂耳歌曲的表现方法对于建立国防音乐而言，具有决定性的意义，原因在于"一般大众还不能接受更复杂、离开他们生活节奏过远的歌曲"[4]。

上述观点无疑是把学堂乐歌以及"五四"以来的音乐创作完全排除在新音乐的发展历史之外，而把聂耳歌曲的出现当做了新音乐运动的肇始。这种认识显然不符合新音乐的发展历史，它不但否认了新音乐在五

---

① 冼星海《民歌与中国新兴音乐》(1940)，《冼星海全集》第 1 卷，广东高等教育出版社 1989 年版，第 83 页。

② 吕骥《伟大而贫弱的歌声》(1936)，《新音乐运动论文集》，第 20 页。

③ 吕骥《中国新音乐的展望》(1936)，《新音乐运动论文集》，第 3 页。

④ 周钢鸣《从"九一八"说到新音乐运动》(1936)，《中国现代音乐家论民族音乐》第 179 页，中央音乐学院中国音乐研究所 1962 年编，内部参考资料第 135 号。

四时期的创作成果，并且已经潜藏着将新音乐创作从内容到形式加以模式化和规定性的倾向。这种倾向在沙梅[①]的《新型音乐的体认》一文中表现得尤为突出。

沙梅对新音乐的理解是非常狭隘和局限的，他是这样看待与理解新音乐的：

新音乐的内容是针对着现社会的需要而产生的……新音乐的表现手段是粗线条的……新音乐的组织以集体的和弦为单位，反对个别的旋律进行。新音乐的情趣是硬性的、有力的……是以大众为对象的，所以新音乐的中心创作是短小精而有力的"群众合唱曲"，而且多是民谣体的……现代的音乐不需要抒情、幽静的东西，而是需要不与旧的音乐统治妥协，需要刺激性而有力的东西。[②]

这不但完全否定了歌曲之外的其他形式的新音乐创作，即便是歌曲创作本身也被锁定为一种粗线条的、硬梆梆的群众合唱曲这一单一而可怕的范围之内。沙梅将这样的音乐创作视为"国难期作曲家的任务"。他说：

在这目前的国难时期……若用管弦大乐或一切的器乐曲在目前活动，其作用会等于零，所以只有作那大众集体的歌乐，大众间才会生出唤醒与组织他们的力量，愿作曲家们在目前都作大众歌曲，就是做短小有力与富于反抗性而且接近于语言口号的歌谣，这样，才算完成了作曲家之应时的任务。[③]

沙梅对新音乐的认识，就连同样对新音乐存在狭隘理解的吕骥也难以赞同，他认为沙梅《新型音乐的体认》一文存在着一个严重的错误，其主要表现就是：

---

① 沙梅(1909—1993)，原名郑志，又名郑导乐，四川广安人。1926年考入北京国立艺专音乐系，1928年入上海国立音乐院继续学习，1931年毕业于国立北平大学艺术学院音乐系，同年任教于上海艺术专科学校，并与戏剧家章泯主编最早一本左翼音乐杂志《戏剧与音乐》。1935年起投入到抗日救亡歌咏活动中，出版有《乐学大纲》等理论著作，创作了《打柴歌》等歌曲作品。新中国成立后，任职于上海歌剧院，致力于音乐创作，作有交响乐、管弦乐、声乐及戏曲音乐等多种形式的音乐作品。

② 沙梅《新型音乐的体认》(1936)，《新音乐运动论文集》，第13页。

③ 沙梅《国难期作曲家的任务》(1936)，上海音乐学院音乐研究室中国音乐史组编《上海〈立报〉香港〈生活日报〉抗日救亡歌咏运动史料摘编》，1980年油印本，第2页。

把新的音乐监禁到一个非常狭小的牢笼里去了，这不仅把新音乐活动范围取消地缩小了，同时也把新音乐的内容简单化了，和对于旧音乐的斗争原始化了。这是非常危险的，要是我们不突破沙梅先生所加给新音乐的桎梏，新音乐将不到明天就要战败、死亡了。①

由此表明，即便是在新音乐运动的音乐家内部，也还是意识到不能对新音乐做出过于狭义的解释与规定。

从吕骥等人的文章中可以发现这样一个问题，即"新音乐传统"意义上的"新音乐"已被"新音乐运动"中的"新音乐"所置换，或者说，只有聂耳以来的"新兴音乐"的创作，才是新音乐的源头。这一认识一直影响了整个新音乐运动时期的许多音乐家乃至一些文化界进步人士。比如，爱好音乐、抗战时期曾积极编选抗战歌集的著名出版家、语言学家陈原②就曾说过：

"新音乐"应该是"中国民族的新兴音乐"的简写。……所谓"新兴"，乃指明它是大众的、通俗的、战斗的（不是特殊的、庸俗的、颓废的）。从手段上说，它吸取了民族音乐遗产的优秀因素，撷取了西洋进步音乐的精华，综合起来，这便是中国民族的新兴音乐，也就是通常所说的新音乐。③

与此不同的、较为客观的观点也并非没有，赵沨和冼星海对新音乐传统的理解更符合我们今天的认识。赵沨认为，新音乐"也包括着五四以来新音乐运动的优秀的传统在内"④。冼星海则将中国"新兴音乐"的发展划分为从最早受西洋文化影响的学堂乐歌到全面抗战时期的五个阶

① 吕骥《伟大而贫弱的歌声》(1936)，《新音乐运动论文集》，第 20 页。

② 陈原(1918—2004)，广东新会人。著名出版家、语言学家。1938 年毕业于中山大学工学院土木工程系。1938 年起，先后在广州新知书店、广西桂林新知书店、广东曲江反侵略会、桂林实学书局等地从事编辑工作，并积极参加世界语在中国的推广活动。其间曾与夫人余荻等编辑出版《二期抗战新歌初集》、《二期抗战新歌二集》、《抗战新歌续集》等抗战歌曲集。1949 年后长期从事出版事业和语言学研究工作，并担任过文化部出版局副局长、中国社会科学院语言文字应用研究所首任所长、商务印书馆总编、《读书》杂志主编等重要职务。出版有《语言与社会生活》、《社会语言学》等语言学著作以及《苏联名歌集》、《我的音乐生活》、《柏辽兹》、《贝多芬：伟大创造性年代》等译著。

③ 陈原《序：论民族音乐的建立》，陈原、余荻编《二期抗战新歌二集》，广东曲江艺术图书社 1941 年版，第 7 页。

④ 赵沨《释新音乐——答陆华柏君》，《新音乐》1940 年第 2 卷第 3 期，第 8 页。

段。[1]尽管他也指出了不同历史时期的音乐具有不同的内容与政治倾向，但将这些不同功能与目的的音乐贯穿为一条完整的历史线索，还是体现了冼星海对音乐形态这一重要音乐本体特征的重视，同时也反映出他对新音乐发展历史的充分尊重与理解。

毛泽东在《新民主主义论》一文中曾指出，五四运动以来的新文化成果"是新民主主义性质的文化"，是"人民大众反帝反封建的文化"。[2]这同时也就表明，五四时期的音乐创作也是新音乐历史有机的组成部分。但是，在整个新音乐运动中，仍有不少新音乐工作者将五四时期的新音乐创作排除在新音乐的历史之外。今天看来，单纯以民主革命的性质来划分近代中国音乐历史分期的做法也有其局限之处，这种局限就在于它忽略了"音乐形态"这一重要的音乐本体因素。一个显在的事实是，不管是清末民初的学堂乐歌、五四时期的艺术音乐、儿童歌舞音乐还是服务于抗日救亡的抗战音乐，大都是中西音乐融合后的产物，与长期以来历史遗存中的传统音乐有着显著的区别。近代以来这些打上鲜明西方音乐烙印的音乐作品，无疑都应属于"新音乐"的范畴。因而，不管是"五四"前旧民主主义革命时期的乐歌编创还是"五四"后新民主主义革命时期的音乐创作，也毋论它们是在怎样的目的驱动之下产生，从音乐形态的角度来看，它们都应属于新音乐发展中的一环。但是，既然新音乐运动中已经存在着对"新音乐"理解的分歧，我们在具体的论述中，就应将"新音乐"这一概念有所区分，即一种是"新音乐运动"中革命音乐代指的"新音乐"；一种是指自学堂乐歌以来受西方音乐影响下的"新音乐传统"中的"新音乐"。前者是狭义的，后者是广义的。

以吕骥《中国新音乐的展望》一文为代表的许多理论观点，在此后的新音乐运动中产生了重要而广泛的影响，有关新音乐的理论进一步得以巩固。同时，新音乐理论中依然存在的对新音乐理解的狭隘化乃至其他不无偏颇的思想局限，也对此后新音乐的发展产生了很大的消极影响。

---

① 冼星海《边区的音乐运动》(1940)，《冼星海全集》第1卷，广东高等教育出版社1989年版，第86—87页。

② 见《新民主主义论》(1940)，《毛泽东选集》第2卷，人民出版社1966年版，第658、659页。

## 二、救亡音乐运动的全面展开

1937年抗日战争的全面爆发，使得新音乐运动随着抗日救亡的浪潮汹涌而起。时代赋予了音乐家神圣而崇高的使命，正如贺绿汀所言：

这是一个狂风暴雨的时代，一个伟大的时代，这时代对于音乐家不是无益的。惟其在这动乱时代，音乐家才有机会认识了自己所处的国家、社会环境，才有机会发现自己的缺点和一些错误观念而加以改正，才有机会为这个时代服务。……我们应该站在时代的最前面。①

在这样一种历史形势下，人们对音乐创作的要求愈来愈明确：一切不适合抗日救亡的音乐都不再得到提倡，现实所迫切需要的是战斗的号角与救亡的呐喊。章枚②曾在一篇文章中发出充满激情的号召：

学音乐的艺术家们，有眼睛的就看吧！有耳朵的就听吧！看看这是什么时代？听听前线是什么声音？朋友，如果你那支《秋怨》还未作好，就不必作下去了，我们需要一支《马赛曲》。如果你不是靠你的钢琴或提琴吃饭，那你那支 Hungarian Dance No. 5 或 Sonata in E-flat Major 就不必急忙练下去了，我们需要 Trumpet（军号），我们需要 Drums（鼓）！我们更要唱，不是唱 Cavalleria Rusiacana 里什么"La tua Santuzza Piange Timplora！"（你的珊徒絫在这里哭着哀求！）我们要——"起来，不愿做奴隶的人们！"③

"革命风暴的伟大时代必将产生伟大的音乐"④。从《旗正飘飘》到《义勇军进行曲》，从《抗敌歌》到《歌八百壮士》，从《洪波曲》到《黄河大合唱》……无须在此赘述抗战期间究竟有多少为抗日救亡而诞生的音乐作品。直到今天，在20世纪中国音乐的经典作品中，最为激动人心、最能振

---

① 见《抗战中的音乐家》(1939)，《贺绿汀全集》第4卷，上海音乐出版社1999年版，第56页。

② 章枚(1912— )，广东佛山人。音乐理论家、作曲家。自学音乐成才，抗战爆发后投身宣传抗战的音乐活动，创作发表了许多抗战歌曲及音乐理论文章。抗战胜利后先后担任山东大学艺术科主任、山东大学剧团团长等职。新中国成立后先后任上海市音协主席、北京音乐出版社副总编辑、文化部艺术研究院（现中国艺术研究院）编译室主任等职。出版有《名歌唱家论歌唱艺术》(1979)等大量音乐论著。

③ 章枚《歌唱艺术的复兴》，《音乐教育》1937年第5卷第4期，第15页。

④ 卢那察尔斯基《音乐与革命》(1927)，金经言译，《音乐学术信息》1988年第3期，第3页。

发民族情感的依然是那些在波澜壮阔的血与火的洗礼中诞生的抗战音乐！抗战音乐的伟大之处，不在于它是否具有高超的创作技巧，而在于其中所表现出的中国人民为民族解放而战的斗争精神。中华民族在反抗侵略、争取独立与解放的伟大斗争中所发出的呐喊与怒吼，已成为20世纪中国音乐史上最为光荣与辉煌的篇章。

救亡音乐思潮与新音乐运动的深入发展，不仅掀起了一个抗战音乐创作的热潮，更由此带动了全民性的抗日救亡歌咏运动的蓬勃兴起。响彻神州的救亡歌声正是救亡音乐思潮社会化的生动体现，我们有必要对此做一番鸟瞰式的描述。

30年代初，在救亡音乐思潮的影响下，从事专业音乐教育的学院音乐家们，首先以自己的音乐行动投入到抗日救亡的大潮中去。“九一八”后，萧友梅即组织学校师生成立了“抗日救国会”，并率先在音专创作了反映抗日救亡的爱国歌曲《从军歌》，发表在1931年11月12日的《申报》上。歌曲以进行曲的昂扬音调唱出了“国家危险，好男儿奋勇当先，哪管它山迢路远，准备着忍饥受寒战死沙场我心愿”的雄壮的爱国心声。此后，黄自、周淑安、应尚能等人陆续创作了《抗敌歌》[①]、《赠前敌将士》、《旗正飘飘》、《同胞们》、《吊吴淞》等一批救亡歌曲，表达了学院音乐家对民族命运的深切关注与号召人民抗日救亡的爱国热情。音专的师生们还积极组织抗敌募捐的音乐会演出，比如1933年3月31日至4月2日，黄自曾率国立音专“音乐艺文社”一行四十余人，在杭州举办了两场“鼓舞敌忾后援音乐会”，音乐会以黄自的《抗敌歌》、《旗正飘飘》二曲压场，当时的场面是“悲壮激昂，闻者奋起”。[②]这种带有较强专业音乐性质的音乐会形式，是抗日救亡宣传中不可或缺的重要组成部分，但随后而起的越来越多的群众性歌咏活动，却在更广大的社会阶层中发挥了更为有影响力的作用。

1934年后，随着左翼音乐运动的开展，全国各地纷纷成立群众歌咏组织，国防音乐口号的提出则进一步推进了歌咏活动的发展，1937年抗战全面爆发后，风起云涌的救亡歌声几乎遍布了每一个角落。无论在国统区还是抗日根据地，“不管在后方，在前方，在都市，在农村，都充满了

---

① 原为《抗日歌》，因国民党当局禁言“抗日”，遂改为《抗敌歌》。黄自的《抗敌歌》与《旗正飘飘》两首作品，是最早以抗日救亡为题材的合唱歌曲。

② 钱仁康《黄自的生活与创作》，人民音乐出版社1997年版，第15页。

抗战歌声"①,"凡是不愿做亡国奴的人们都已经同声响应"②。如果说,20世纪初叶的学堂乐歌主要是在儿童与学生中传唱,"五四"以来的专业音乐创作也主要是在知识分子和音乐学子中发生影响,那么抗战时期的救亡歌曲与群众歌咏运动则第一次将新音乐融入到了最广大的民众中去。陆华柏曾说过:"音乐帮助了抗战,同时抗战也帮助了音乐",因为"抗战不但无情地把音乐家从琴室里赶到了街头,而街头的一般人士反而因了抗战得到了更多的与音乐家接触的机会。"③音乐成为连接民众与抗战精神的最直接的手段。陈洪也曾经非常感慨地说道:

有许多平时不容易办到的事情,一到非常时期,倒好像水到渠成似的,马上便办到了,目前的"歌运"便是一个好例子。从前有过许多人高喊着"音乐民众化","音乐到民间去"等口号,可是音乐始终和民众发生不了什么关系。近来不需要什么人费一点力,光说上海一处有过六十多个歌咏团,就全国而言,有数十万人在怒吼着"救亡歌曲"。④

据香港《生活日报》1936年6月16日报道,上海青年会民众歌咏会于6月7日上午10时在西门公共体育场举行的第三届大会唱中,参加的会员达七百多人,而前来聆听大会唱的听众则达五千余人,其中不但有学生、工人、商人和士兵,还包括众多的电影明星,可谓是社会各阶层人士的空前集会。记者因而充满激情地描绘道:

各色各样的人静静地坐在地上,倾听雄壮的歌声,这真是个伟大的热烈的群众场面啊!⑤

抗日的怒吼与救亡的歌声在觉醒了的民众中随时可以爆发出来。章枚曾举过这样一个例子以说明救亡歌咏的无处不在:据说在北平的电影院里,在电影放映前或散场时,只要偶然在哪个角落里发出歌声,这歌声便会漫延为全场观众的齐唱,无论剧场方面挂了几次 silence(肃静)的牌子也没有用,甚至在散场后又会一直唱到街上去。可见"团结起来的

---

① 花白《音乐与抗战》,《音乐与美术》1940年创刊号,第6页。

② 周游《听哪,歌声已响彻全国》(1936),《上海〈立报〉香港〈生活日报〉抗日救亡歌咏运动史料摘编》,第66页。

③ 花白《音乐与抗战》,《音乐与美术》1940年创刊号,第6页。

④ 陈洪《随笔・好景象》,《音乐月刊》1937年第1卷第1号,第3页。

⑤ 静芳《上海民众歌咏会》(1936),《上海〈立报〉香港〈生活日报〉抗日救亡歌咏运动史料摘编》,第3页。

群众是不可压制的”。[1]丰子恺[2]则以自己旅途中的所见所闻对抗战歌咏做了最好的描述：

抗战以来，文艺中最勇猛前进的，要算音乐……可以说：“有人烟处，即有抗战歌曲。”[3]

在革命圣地延安，歌咏活动更是成为士兵与民众日常生活的一部分，以至于延安成为名闻全国的“歌咏城”[4]。因此，在抗日救亡的非常时期，歌喉成为“最大众化的乐器”[5]，歌咏运动被认为是“发扬民族精神”、“复兴少年中国”的“绝好武器”[6]。

由民众爆发的轰轰烈烈的救亡歌咏运动，也使国民政府认识到了音乐在鼓舞抗战中的重要作用，音乐被认为是响应当局提出的“精神总动员”口号的最有力的表现。因此，国统区高潮迭起的民众歌咏活动也与这一精神口号的提出有关，最令人叹为观止的可能就是阵势庞大的“千人大合唱”乃至“万人大合唱”的救亡歌咏活动。[7]正如有人对歌咏运动所作的诗性描述那样：

一个人的声音是轻微无力的，千万人的集体声音，便有着响彻云霄、

---

① 章枚《歌唱艺术的复兴》，《音乐教育》1937年第5卷第4期，第12页。

② 丰子恺(1898—1975)，原名润，浙江桐乡人。音乐理论家、音乐教育家、画家、文学家。早年曾师从李叔同学习音乐与绘画，20年代与吴梦非创办中华美育会和艺术师范专科学校。一生著、译有大量有关音乐基本理论、音乐欣赏、音乐教育的论文、著作。后人将其一生著述编为《丰子恺全集》。

③ 丰子恺《谈抗战歌曲》(1938)，丰陈宝、丰一吟、丰元草编《丰子恺全集》(艺术卷四)，浙江文艺出版社、浙江教育出版社1990年版，第4页。

④ 冼星海《现阶段中国新音乐运动的几个问题》(1940)，《冼星海全集》第1卷，广东高等教育出版社1989年版，第118页。

⑤ 章枚《歌唱艺术的复兴》，《音乐教育》1937年第5卷第4期，第11页。

⑥ 张沅吉《1936年全国乐坛鸟瞰》，《音乐教育》1936年第4卷第12期，第33页。

⑦ 见于记载的“千人大合唱”有以下两次：一次是1938年4月9日，由郭沫若与田汉主持，冼星海与张曙指挥，在武汉中山公园的市体育场举行的“千人大合唱”(参见全民社特写《抗日宣传周歌咏日救亡歌声响彻汉口》，重庆《新华日报》1938年4月10日第2版)；一次是1941年3月12日在陪都重庆夫子池“新运模范区”广场举行的“千人大合唱”，由吴伯超、郑志声、金律声、李抱忱担任指挥，蒋介石亲临现场“训话”(参见木山《千人合唱大会》，《乐风》1941年第1卷第4期，第25页)。“万人大合唱”是指1942年3月29日由吴伯超任总指挥的著名的“白沙万人合唱”。据说当时参加人众“归途蜿蜒江边，长达数里，蔚为壮观”(参见孙楚《白沙万人合唱记盛》，《青年音乐》1942年第1卷第4期，第36—37页)。

排山倒海的气概了，这象征着整个民族一致团结抗敌的伟大力量。①

在中国音乐的发展历史上，音乐能够如此深入到最广大的民众中去、发挥如此重大的社会作用，恐怕只有在这抗日救亡的伟大民族解放运动中。一个声乐的时代、歌咏的时代也因此而产生。

救亡音乐运动的发展，不仅需要抗战音乐的创作与歌咏活动的开展，同样需要救亡音乐的思想宣传与理论研究。在这一点上，“新音乐运动”中的广大音乐家们做出了重要的贡献，这集中体现在“新音乐社”的社刊《新音乐》这一刊物上。

1939 年 10 月 15 日，由李凌、赵沨、林路、沙梅等人发起，新音乐社在“陪都”重庆成立。此后，在桂林、昆明、长沙、柳州、贵阳、上海、广州、香港以及海外的仰光和新加坡等地的进步音乐工作者，都曾以新音乐社分社的名义开展活动，社员发展到两千余人，使新音乐运动在极大的范围内产生了广泛的影响。由新音乐社主办的社刊《新音乐》，自该社成立至 1950 年 12 月结束，在极为艰苦与恶劣的形势下，坚持出刊，发表了大量反映抗日救亡以及国统区民主运动的音乐作品和众多有关新音乐与新音乐运动、音乐与抗战之关系的理论文章。这些音乐作品与文章在 40 年代产生了积极而深刻的社会影响，为配合抗战和民族解放斗争做出了不可磨灭的文化贡献，《新音乐》因而成为这一时期新音乐运动最为重要的舆论阵地。该刊发行量最大时曾达 25000 至 30000 份，成为国统区销售量最大、影响最广的进步音乐刊物。② 正如该刊宗旨所述：“接受‘五四’以来新音乐及世界进步音乐成果，以创造新的民族化的大众化的音乐艺术，使它真正能普遍深入群众中，真正能成为抗战建国最有力的武器。”③《新音乐》的巨大影响，致使它屡遭国民党当局的查禁，但这并未能阻止它的成长，尽管曾不止一次的被迫停刊，但《新音乐》的编者们一直坚持以不同名义、在不同地点继续出版的灵活方式，使它维持下来，直至新中国成立前夕在北京正式复刊。

新音乐社的另一重要贡献是组织抗日救亡歌咏活动，这已成为上述

---

① 圣音《集体歌唱的认识》(1936)，《上海〈立报〉香港〈生活日报〉抗日救亡歌咏运动史料摘编》，第 81 页。

② 俞玉滋撰“《新音乐》”，《中国大百科全书・音乐舞蹈》，中国大百科全书出版社 1989 年版，第 758 页。

③ 见《编者说明》，《新音乐》1940 年创刊号。

全国各地广泛兴起的群众性歌咏运动的组成部分之一，此处不再赘述。

总之，自日本侵华战争爆发以来，救亡音乐思潮就像决堤的黄河之水，一泻千里，汹涌澎湃，不可阻挡。从左翼音乐运动到新音乐运动，从雨后春笋般的抗战歌曲创作到遍地开花的群众歌咏运动，无不是抗日救亡大潮的涤荡使然，是救亡音乐思潮具有最广大群众基础的鲜明体现。在救亡音乐思潮的发展中，新音乐运动以及新音乐创作及其思想的宣传，成为最令人瞩目的音乐现象。可以说，救亡是新音乐最崇高的核心命题，新音乐则是救亡运动中最有力的精神武器；救亡音乐思潮成为这一苦难而伟大时代中音乐发展的灵魂，抗战中的新音乐也因而成为近代乃至中国新音乐发展历程中最为辉煌灿烂的篇章。

## 第二节　新音乐的理论基础及其美学原则

抗战胜利前，作为抗战文化之一部分的新音乐创作始终是与救亡思潮密切地联系在一起的。那么，为救亡而存在的新音乐就必然有其相应的理论基础及其美学原则，详细地考察与分析这些思想理论与美学观念，不但是全面认识救亡音乐思潮的表现特征及其本质的根本所在，也是我们更深刻地了解这一时期新音乐创作及其发展道路的不可或缺的重要方面。

### 一、音乐作为武器的功能观

中国人历来注重音乐的社会功能问题。从长期占据主流话语地位的儒家礼乐思想来看，音乐始终被视为是社会政治及至国家盛衰的反映，音乐担负着移风易俗、维护国家统治的重大使命，尤其是在国家危亡的紧要关头，对音乐功能的认识往往会被提升到一个神圣的高度。抗日救亡运动的兴起，迅速激发了人们对音乐社会功能的高度重视。在救亡音乐思潮的洪流中，人们高擎起音乐作为武器的大旗，以音乐是否服务于抗战这一价值标准，衡量着这一时期音乐的方方面面。在救亡思潮的统领下，音乐再也不是高雅的艺术享受或有闲的精神消遣，它已成为人民大众反抗帝国主义侵略的最有力的呐喊，是打向敌人的匕首、投枪与炮火，是抗日救亡、民族解放的最强大的精神武器。

冼星海曾在一篇短文中发出热情的号召：

同胞们：这是我们争自由的日子！我们要利用救亡音乐像一件锐利的武器一样的在斗争中完成民族解放的伟大任务。①

陈原也明确提出：

音乐不单是一种艺术，而且是一种斗争的武器。②

李凌则认为：

新音乐运动只有能配合抗战才能成为大众解放的武器，才能有发展，否则便是死路。③

麦新则进一步将艺术包括音乐的本质，概括为是为战争而存在：

艺术在本质上就是为战争或为反战争，艺术不能也不能是平庸的中立的。④

因此，可以看出，音乐作为抗战之武器的认识在整个抗日救亡运动与新音乐的发展中已是深入人心。换句话说，新音乐就是为了抗战而生，新音乐已经变成了聂耳所说的"真刀真枪"，它的作用就是配合抗战，新音乐的发展舍此无他，别无选择。因此，是否服务于抗战，是否成为民族解放斗争中的战斗武器，是区分旧音乐与新音乐的重要尺度；"音乐是战斗的武器"的音乐功能观，成为救亡音乐思潮下新音乐实践的最为重要的理论基础。

歌咏活动不仅是新音乐作品最及时的发表形式，也是新音乐发挥武器功能的最直接的表现渠道，甚至可以说，救亡歌咏活动本身就是音乐作为武器的重要体现。正如出版家陈原在其所编的一本抗战歌曲集的序言中所说："新音乐运动（特别是歌咏运动）从头就是民族解放运动中的一环，歌咏本身从头就成为民族解放的武器之一。"⑤为了能使救亡歌咏迅速发挥其武器的功能，对救亡歌曲的创作就提出了相应的技术要

① 冼星海《救亡音乐在抗战中的任务》(1937)，《冼星海全集》第1卷，第25页。

② 陈原《序：论民族音乐的建立》，《二期抗战新歌二集》，第6页。

③ 李绿永《新音乐运动到低潮吗？》，《新音乐》1940年创刊号，第6页。

④ 麦新《音乐的本质是为战争或反战争》(1942)，吕骥编《新音乐运动论文集》，第97页。

⑤ 陈原《序：从本书的编刊说到二期抗战中的音乐运动》，《二期抗战新歌初集》，桂林新知书店1940年版。

求。李焕之曾说："为着使歌咏能真实的普及，小形式的创作更有其重要性。"具体说来，就是"要创作出短小的、明快的、单纯的、生动的、大众化的歌曲。在今天，只有这样的歌曲，才能广泛地打入人民群众里面去，只有这样的歌曲，才能敏快地回答人民大众的要求。"①这种认识是符合当时广大民众歌咏活动的要求的。它同时表明，救亡歌咏运动一方面促进了民众最易直接参与其中的集体唱歌这一表演形式的进一步发展，另一方面也使得齐唱、合唱等声乐体裁受到了格外的重视。

1942年，毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中指出：

> 要使文艺很好地成为整个革命机器的一个组成部分，作为团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力的武器。②

《讲话》的精神进一步加强了人们对音乐作为救亡武器的观念的认识，成为鼓舞新音乐创作的重要指导思想。

音乐"武器论"的产生，是民族危亡的特定历史时期的产物，它的提出对于发挥音乐在抗战中的积极作用是毋庸置疑的。正是在这样一种思想的激励下，才产生了难以枚举的发扬蹈厉的抗战音乐，这些音乐成为艰苦抗战时期鼓舞人民的重要的精神力量。音乐"武器论"的进一步发展便是"音乐救国论"，这是抗战时期夸大音乐功能的结果。这种观念，无论是对于国统区还是解放区的音乐家，都有着一定的影响。比如，30年代初即有人认为："要使整个的中国，走上有秩序有组织的大道，抗日剿匪，固未可缓；而厉行'音乐救国'，却是基本工作。"③

当然，历史地看，对于"音乐救国"这样一个口号也不必做出过分苛刻的批评，它毕竟反映了中华民族在生死攸关的抗日救亡时期，一部分爱国者或音乐家为此所表现出的极大热忱与奉献精神。正如"教育救国"、"实业救国"等口号一样，它们都是在抗日救亡这一特定历史时期，从事不同职业的民众针对自己的行业特点提出的救国口号。因此，对于这些口号的提出，必须以"从我做起"这样一个角度来理解当时人们的救国主张，而不能理解为只凭音乐，或依靠教育、实业就能救国。但是，需要指出的是，如果不能够全面地看待音乐在抗战中所能发挥的作用，将

---

① 李焕之《群众向我们要求什么》，《歌曲》1940年第1期，第18—19页。

② 见《毛泽东选集》第3卷，人民出版社1966年版，第805页。

③ 艺轻《音乐救国》，《音乐教育》1933年第1卷第8、9号合刊，第116页。

“武器论”加以绝对化，把它付诸实施的行为唯一化，将“音乐救国论”不适当地加以拔高，就极易导致其积极意义的丢失而走向极端，这样的认识正如上述引文中“攘外必先安内”的“剿匪”政策一样，对于抗战而言是本末倒置。

因此，当音乐成为战争的附庸，服务战争成为音乐唯一的存在价值的时候，音乐作为救亡武器这一思想的合理内核已是大打折扣，它不但狭隘地理解了音乐的艺术本质及其社会功能的实现，极为偏颇地看待音乐在抗战中所起到的作用，更不利于音乐艺术的多样化发展。在这样一种非刀即枪的绝对武器论下，所有与它不相同的音乐创作或理论言说，必然要受到毫不留情的批判与排斥。这一点我们从吕骥、李凌、章枚、赵沨等人对青主音乐思想的批评，以及更多的人对黎锦晖的流行歌曲乃至儿童歌舞音乐的旷日持久的广泛批判中即可看到。青主的“音乐是上界的语言”的诗学譬喻与美学论说，被完全视为“唯心主义”的神秘论调，只能是“留着自己孤芳自赏，或焚烧寄与‘上界的情人’”；[①]黎锦晖的音乐则不仅是“靡靡之音”的最好注脚，而且被认为是“亡国之音”的现代代表。[②]这一系列音乐观念上的分歧与变化，实质上反映了战争时期究竟需要什么样的音乐以及如何认识音乐的本质等一系列深层问题。但是，这些深层的理论问题并没有得到及时的解决，而是持续存在于整个新音乐运动的发展过程中，成为新音乐发展及其思想斗争中的主要矛盾。

## 二、为政治服务的创作原则

救亡运动中新音乐创作的另一重要理论基础是：音乐必须为政治服务。

艺术与政治的关系，从来就是一个富有争议的问题。在“为艺术而艺术”或“唯美主义”的艺术观念看来，艺术就是艺术，它拒绝为特定的政治目的而存在。但是，这不等于说，艺术可以与政治毫不相干，相反，在特定的历史时期与政治斗争中，艺术非但难以割断与政治的联系，而且极有可能成为某一政治立场的产物。在救亡音乐思潮下，不少音乐家也

---

① 章枚《音乐真是高于一切么？——评青主〈乐话〉》，《音乐教育》1937年第5卷第3期，第44页。

② 诚《音乐的效能》，《音乐与美术》1941年第2卷7、8期合刊，第4页。

提出了音乐必须结合政治的问题。冼星海曾说过，作为增强抗战信心的大众歌曲的创作，必须“与政治密切联合”；工农音乐的建立应当“配合着整个政治和社会的基础”；作为配合战争需要的音乐，必须具有“彻底的斗争性、政治性、教育性、现实性、社会性的要素”。[①] 如果说冼星海还只是提出了音乐创作必须与政治相结合的问题，吕骥则明确提出了音乐为政治服务的观点。

吕骥对当时一些抗战歌曲的创作提出了批评，认为它们存在着不为民众接受、不能和现实紧密配合以及一般化而缺少特殊的内容等三个方面的缺陷，但他对产生这些问题的原因的分析及其提出的解决方案，却存在着很大的片面性。吕骥认为，“歌曲作者没有深入工作中去，没有透彻地了解民众和现实”，是造成某些救亡歌曲不成功的原因。这种分析是有道理的，但他同时认为，歌曲之所以不受群众欢迎的另一重要原因在于：“不知道如何去反映政治口号，怎样去完成政治的任务。”[②] 这样的结论显然是站不住脚的，值得怀疑。因为，把音乐创作片面地理解为完成政治任务，把歌曲的内容表现理解为反映政治口号，恰恰是桎梏歌曲创作，使其难以具有生动的艺术性的重要原因。如此狭隘地理解音乐与政治的关系问题，必然不利于音乐艺术的发展。鲁迅先生曾说过：“一切文艺，是宣传……用于革命，作为工具的一种，自然也是可以的。”有的学者在论述文艺为政治服务的问题时，常常引用上面这一句。但是，鲁迅紧接着又指出：

> 但我以为一切文艺固是宣传，而一切宣传却并非全是文艺……革命之所以于口号，标语，布告，电报，教科书……之外，要用文艺者，就因为它是文艺。[③]

因此，我们不妨也可以这样说：音乐可以用于宣传，但音乐毕竟还应是音乐，而不能变成政治口号的替身或纯粹宣传用的工具。

但是，在音乐作为救亡武器与音乐为政治服务的观念下，音乐实际上也就成为鲁迅所说的一种宣传工具，而且是救亡运动中一种最为感性、最为重要的精神工具。冼星海是这样看待这一工具的：

---

① 冼星海《民歌研究》(1939)，《冼星海全集》第1卷，第65、74、72页。

② 吕骥《希望大家尝试——〈现阶段歌集〉引言》，《新音乐》1940年第1卷第6期，第18页。

③ 鲁迅《文艺与革命》(1928)，《鲁迅全集》第4卷，人民出版社1981年版，第84页。

它是一种宣传工具，利用了它去宣传；它是改造社会的工具，它不但反映社会，而且更进一步改造社会……它是一种教育工具，在抗战期中教育了广大民众。①

具体而言，音乐成为抗战这一特定历史时期的宣传工具、教育工具和改造社会的工具，是多种实用功能之工具的复合。实际上，在当时的历史条件下，工具论和武器论在内涵上是相通的，即都是要"用音乐做唯一的斗争武器，配合着抗战，在政治领导之下"发挥出其威力。②

1942年，毛泽东在延安文艺座谈会上发表讲话之后，艺术为政治服务的思想得到了进一步的加强与巩固。借用列宁的文艺理论，毛泽东指出：

"文艺是从属于政治的，但又反过来给予伟大的影响于政治。革命文艺是整个革命事业的一部分，是齿轮和螺丝钉。"

"文艺服从于政治，今天中国政治的第一个根本问题是抗日"。③

因此，文艺服从于政治就是要求文艺必须服从于抗日这一中国政治的根本问题。由这一立论出发，关于文艺的批评标准，毛泽东认为：

任何阶级社会中的任何阶级，总是以政治标准放在第一位，以艺术标准放在第二位的。……我们的要求则是政治和艺术的统一，内容和形式的统一，革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一。④

结合当时抗日战争的民族矛盾以及国内的各种复杂矛盾关系，毛泽东以其对艺术和政治之关系的深刻洞见，以阶级分析的理论观点和无可辩驳的深入论述，指出了艺术，包括音乐必须为政治服务，特别是为抗日这一中国最重要的政治而服务的根本目的。这一权威性的论断中所强调的艺术必须为政治服务、艺术与政治相统一的指导思想，从此成为此后几十年间指导中国文艺创作的根本方针和文艺批评的重要标准。

---

① 冼星海《边区的音乐运动》(1940)，《冼星海全集》第1卷，第85页。

② 同上注。

③ 毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》(1942)，《毛泽东选集》第3卷，人民出版社1966年版，第823页。

④ 同上著，第826页。

## 三、现实主义的创作方法

综观 30 至 40 年代救亡音乐思潮的发展，可以发现，现实主义的创作方法无论是在具体的音乐作品还是音乐思想的建设与批评中，都得到了极为鲜明的体现。这一创作手法的理论来源不是暴露黑暗的“批判现实主义”，而是从苏联译介而来的“社会主义的现实主义”。

1933 年，周扬发表文章对苏联文艺界提出的“社会主义的现实主义”的创作方法进行了较为概括的介绍。作为社会主义革命的产物，周扬指出，社会主义现实主义的一个重要特征就是它的“大众性、单纯性”，从文学创作的角度讲，它必须是“为大众所理解”的“大众的文学”。①“社会主义的现实主义”这一概念在引进中国后不久，即在左翼音乐运动中成为指导性的理论纲领。尽管产生于苏联社会主义运动中的现实主义文艺方法有其特定的内容与要求，但它所注重的文艺创作的“大众性”却是与中国新兴的大众文艺创作相契合与适应的。

1936 年，吕骥在《中国新音乐的展望》一文中明确提出了新音乐的创作方法应是来自苏联的“新写实主义(或译现实主义)”②。同时指出，虽然这一创作方法还只是由进步的作者在创作实践中所获得，但它一定会随着新音乐的发展而成为中国新音乐创作的理论基础。吕骥的预见是准确的，关注大众，表现人民群众反帝、反封建斗争内容的新的现实主义的创作方法，成为此后众多音乐家自觉遵循的重要创作原则，冼星海后来所谓要“从实际生活中创作新兴音乐”③的理论主张是这一创作方法的最为通俗的阐释。新的现实主义的创作方法不仅在自聂耳以来不胜枚举的无数大众歌曲、救亡歌曲中得以根本的贯彻，即便在相对抽象的器乐创作中同样得到运用。冼星海在谈及他的交响乐创作时曾说，这些音乐“在演奏时你可以听出中华民族几千年的历史，你可以感到中国伟大河山、工农、知识分子、党派及群众、斗争、灾难等情形”④。星海的表述难免给人留下其创作手法有着简单反映或机械描画现实之嫌，但在

① 周扬《关于“社会主义的现实主义与革命的浪漫主义”》(1933)，《文学运动史料选》第 2 册，上海教育出版社 1979 年版，第 324 页。

② 吕骥《中国新音乐的展望》(1936)，吕骥编《新音乐运动论文集》，第 7 页。

③ 冼星海《“鲁艺”与中国新兴音乐》(1939)，《冼星海全集》第 1 卷，第 40 页。

④ 冼星海《现阶段中国新音乐运动的几个问题》(1940)，《冼星海全集》第 1 卷，第 125 页。

那样的历史形势下，试图在救亡歌曲之外以更为复杂的交响音乐形式，以现实主义的手法去反映和讴歌伟大的抗日战争与民族解放，是值得肯定与理解的。遗憾的是，由于战争环境的影响，冼星海的交响乐创作没有得到实际演奏与进一步完善的机会。

现实主义的创作方法实际上贯穿了救亡思潮下新音乐运动的整个发展过程，成为新音乐创作的重要原则。李凌在给新音乐所下的定义中，认为音乐的任务就是反映现实：

> 中国新音乐是反映中国现实，表现中国人民的思想情感与生活要求，积极地鼓励组织中国人民起来争取建造自己的自由幸福的国家的艺术。①

李凌认为，新音乐不但要反映现实，而且要时刻站在时代的前面，推动现实向前进步。他以苏联革命音乐的创作为例，指出音乐在反抗帝国主义侵略中有着揭示现实、推动现实的巨大作用。因此，新音乐必须走在时代的前头，“指示着现实进步”，这是社会现实和新音乐使命的根本要求。总之，用陈原的话来说，救亡时期的新音乐“必须用现实主义的创作方法”②。

## 四、民族化与大众化的美学要求

以音乐作为救亡的武器就必然要求音乐要为反映这一民族斗争的政治服务，为这一特定内容的政治服务就决定了它的现实主义的创作方法，而在这样的理论基础之上，就一定要有与之相适应的新音乐创作的美学原则。作为武器的新音乐有着非常鲜明的两个美学特征，即形式与内容上的“民族化”和“大众化”。

在救亡歌咏运动的早期，人们即认识到了音乐在国家非常时期对于民众教育的极其重要性，提出了“音乐要民众化，民众要音乐化”③的口号。但这一口号还没有就救亡音乐的形式与内容提出明确的理论主张。吕骥在《中国新音乐的展望》一文中曾提出过“民族形式，救亡内容”的歌

---

① 李绿永《略论新音乐》，《新音乐》1940年第1卷第3期，第9页。

② 陈原《序：论民族音乐的建立》，《二期抗战新歌二集》，第9页。

③ 王绍先《音乐要民众化 民众要音乐化》，《中国教育音乐促进会会报》1936年第3期，第6页。

曲创作要求，这种创作原则实际上已经包含了新音乐民族化与大众化的美学要求。

1938年10月，毛泽东在中国共产党第六届中央委员会第六次全体会议上所做的报告中，提出了文艺创作要创造“为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”①的问题。怎样才能创作出符合这一要求的新音乐作品呢？这一问题引起了广大解放区音乐家对新音乐民族形式问题的讨论。冼星海对此有着深入而成熟的思考，他认为，“大众化、民族化、艺术化”应是中国音乐的发展方向②，并在一系列文章中特别强调了“民族化”和“大众化”的重要性。在1939年发表的《论中国音乐的民族形式》的专题讨论文章中，冼星海认为，创造具有民族形式的中国音乐需要从以下七个方面着手：一、统一语言和文字；二、改良固有的古乐，使之经过科学方法改造后融入新的创作并以之表现出民族化的特色；三、发明中国的新和声原则并加以应用；四、参考西洋最进步的乐曲形式；五、参考和研究最进步的作曲家国民乐派的作曲家，增进中国音乐的民族形式与作风；六、保留中国民族音乐丰富的旋律、音调，它们代表着民族音乐的灵魂；七、注重中国工农音乐的发展，创造中国最有力量、最优秀、最彻底具有革命斗争性的新兴音乐。③

在冼星海看来，中国新音乐的形式既不是对西洋音乐形式的照搬，亦非旧的民族形式的因袭，而是要创造新的民族音乐形式。他还特别指出，“发展中国工农的音乐是创造中国民族新形式最基本的出发点”④。这里实际上已经揭示了工农音乐即大众音乐与创造新的民族形式之间有着不可分割的密切关系。在为纪念“鲁艺”成立一周年而写的一篇文章中，冼星海则明确提出了创造新兴音乐“‘大众化’为第一要紧”⑤。在讨论中国音乐的民族形式以及如何创造中国新音乐等问题时，冼星海表现出对中国民歌研究的浓厚兴趣，认为要从工农的劳动节奏与旋律中发展新音乐，并由此指出“新音乐的方向是工农兵”⑥。可见，在冼星海

---

① 毛泽东《中国共产党在民族战争中的地位》(1938)，《毛泽东选集》第2卷，人民出版社1966年版，第500页。

② 冼星海《〈生产大合唱〉座谈会记录》(1939)，《冼星海全集》第1卷，第140页。

③ 冼星海《论中国音乐的民族形式》(1939)，《冼星海全集》第1卷，第48—49页。

④ 同上注。

⑤ 冼星海《“鲁艺”与中国新兴音乐》(1939)，《冼星海全集》第1卷，第40页。

⑥ 冼星海《民歌问题》(1939)，《冼星海全集》第1卷，第77页。

看来，新音乐既要民族化，又要大众化，而"工农音乐"则是大众化、民族化的新音乐的最重要的代表形式，或曰是新音乐民族化、大众化美学要求的直接载体。

在救亡音乐思潮的统领下，新音乐表现内容的大众化、民族化并不是什么引起较大争议的问题，但如何探索新音乐形式上的民族化，在当时却有着诸多不同的看法。在人们看来，新音乐民族形式的探索具有重大的意义，因为，"创造民族形式是为了使音乐更有效地服役战争"①，是一个事关新音乐是否能够发挥出巨大武器功能的重要问题。因此，我们有必要对有关探索新音乐民族形式的主要观点加以简要的介绍。

**（一）利用民间音乐的旧形式**

受毛泽东创造"中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派"观点的影响，龙文发表文章认为，要达到这一要求，要创造出中国音乐的民族形式，就必须"利用旧的音乐形式"。旧的音乐形式具体是指哪些方面呢？那就是"真正能够作为大众的精神粮食的""民谣、小调、戏曲之类"的"过去的旧东西"，而旧形式的利用则"首推民谣和小调"。作者认为，之所以必须利用旧有的音乐形式以创造新的民族形式，是因为旧的音乐形式是为大众所最熟悉的，同时因为大众的音乐水平的低下以及他们对新的音乐形式的生疏，必然对新的音乐形式不易于了解；因而解决这一问题的办法就是"利用旧的音乐形式"。此外，作者还认为：

> 旧的音乐形式是长久地广泛地存在于民间的，长久地流动于民间的，它的本身就具备着大众化的技巧，所以利用旧的形式可以使大众感觉到易学易懂，使他们增加学习的兴趣。②

可见，利用旧的民间音乐形式也是和新音乐必须大众化的要求有着直接的关系。但是，作者强调，只有旧的形式还不行，新音乐必须在旧形式下"配合以新鲜的内容"，不能因为旧形式的使用而影响了新的音乐内容，导致"新内容被旧形式所利用"。最后，作者也指出，利用旧形式并不等于说旧形式就是最好的形式，而是因为在目前旧的形式是比较适合于大众的，为了更容易收到效果而"不得已"为之的选择，它的最终目的是要在这个旧形式的"过渡阶段"之后，创造出新的民族音乐形式。

---

① 李绿永《论新音乐的民族形式》，《新音乐》1940 年第 2 卷第 1、2 期合刊，第 20 页。

② 龙文《中国音乐的民族形式与利用旧形式》，《每月新歌选》1940 年第 7 期，第 3 页。

这篇文章没有为我们提供新的民族音乐形式的理论与设想，作者对“中国作风和中国气派”的理解并不深刻，即便是将新音乐限定在工农大众的范围内，其观点也是过于保守，没有认识到工农大众也有对新的音乐形式的要求，他们也能接受不完全同于旧形式的新形式。大量借鉴西方音乐语汇及其形式创作出的音乐作品受到大众的欢迎就说明了这一点。但龙文的观点并不孤立，认为“利用旧形式，就是创造新形式”[①]者不乏人在。他们没能指出旧形式会如何变为新形式，新的音乐形式究竟应如何创造。从中也不难发现，他们关于新音乐创作方法的认识，基本可以概括为这样一个公式，即“旧形式”+“新内容”=“新音乐”。

此外，在关于救亡音乐的“中国化”的讨论中，也涉及到对旧有民间音乐形式的利用问题。“中国化”是新音乐“民族化”的另一种表述。孙慎在谈到救亡音乐的中国化时曾说：“救亡歌曲的对象是中国人，中国人唱一定得中国化。”但是怎样才能做到“中国化”？他认为：“中国化一定得从中国固有的遗产里去找，从我们自己的旧戏（如京戏、川戏、楚剧、粤剧、徽戏……之类）和民歌小调中去发掘。”[②]吉联抗也提出了同样的主张：“救亡音乐的‘中国化’，只有从整理民歌、接受遗产中得到。”[③]这与上述利用旧形式创造新音乐的见解是一致的。关于歌曲创作的中国化问题，李焕之认为：“用西洋风格来表现中国的事物是不可能的……中国化是必须的。”其原因在于歌曲的服务对象是中国人民，歌曲必须在表现手段与情感内容上达到和谐的统一，因而，李焕之强调：“要创造‘中国化’必须以发展‘地方性’作为主要的内容，各地方民间音乐的丰富的宝藏正待我们去发掘，去汲取，同时根据各地方言的特性而创造富有地方色彩的歌曲。”[④]这种主张与吕骥在《中国新音乐的展望》一文中提出的新音乐应以“各地方言和各地特有的音乐方言”创作具有“‘民族形式，救亡内容’的新歌曲”[⑤]的观点是一致的。需要指出的是，为使抗战歌曲能够深入到最广大的民众中去，利用民间音乐的旧形式是完全可以的，但将其作为新音乐民族形式创造中的唯一出路则是危险的，新音乐民族形

① 天风《新音乐运动应注意的几点》，《新音乐》1940年第1卷第4期，第11页。

② 孙慎《歌曲的抗战化、中国化、通俗化》(1940)，《中国现代音乐家论民族音乐》第327页，中央音乐学院中国音乐研究所1962年编，内部参考资料第135号。

③ 联抗《救亡音乐的接受遗产问题》(1940)，《中国现代音乐家论民族音乐》，第317页。

④ 李焕之《歌曲中国化的实践》，《民族音乐》1942年第1卷第2期，第3、4页。

⑤ 吕骥《中国新音乐的展望》(1936)，《新音乐运动论文集》，第8页。

式的创造不应排斥对西方音乐因素的借鉴和新的民族形式的探索。

**（二）继承一切优秀的民族音乐遗产**

既然是民族形式的创造，自然要建立在既往音乐形式的基础上而有所创造，不可能是割断历史的新发明。在李凌看来，新音乐民族形式的创造应"基于民族音乐遗产上"①。所谓"民族音乐遗产"，李凌也做出了明确的解释：

> 缔造音乐民族形式的主要要素，是经过批判以后的民族音乐优秀传统的全部，包括各式各样的旧形式和旧形式的各式各样的独特要素，和五四以来新形式的健康要素，还有此刻还未被民间旧形式所包纳的，然而已经在大众中间创造着运用着的，表现新事物新感情的生动活泼的音响、乐汇和样式，再加外来的适合取用的要素。②

这就是说，除传统音乐的形式要素之外，"五四"以来新创造的进步音乐的形式要素也是应当继承的重要部分，同时外来音乐的形式要素也是创造新的民族形式的有益补充。针对有人反对学习西乐的论点，李凌认为，批评地接受与参考任何一个外来民族音乐的素材，"不仅不会减少了自己民族音乐的光彩，正相反还增加了它的特色和催促了它的进步"③。但是，他也强调指出："外来的音乐，只能刺激并帮助中国音乐之进步，不是拿来毁灭了自己的一切。"④这是针对盲目崇洋或全盘西化思想倾向的批评。

总之，新音乐的形式无论是基于民间音乐的旧形式，还是继承包括"五四"以来的一切优秀音乐遗产以及借鉴外来音乐的适合形式，最重要的一点就是如陈原所说："不能舍弃我们民族的独特的原素，也即是说不能舍弃我们民族的泥土味！没有这些泥土味，将不为大众所乐于接受。"⑤因此，民族音乐的特质是新音乐理应具有的重要特征，只有做到音乐语言与形式上的民族化，才能更好地实现大众化的创作目的，新音乐的民族化与大众化是互为表里、相辅相成的；同时，大众化不仅是一种美学要求，也是新音乐最重要的普及目的与传播方式。

---

① 李绿永《略论新音乐》，《新音乐》1940年第1卷第3期，第12页。

② 李绿永《论新音乐的民族形式》，《新音乐》1940年第2卷第1、2期合刊，第4页。

③ 同上著，第9页。

④ 李绿永《略论新音乐》，《新音乐》1940年第1卷第3期，第13页。

⑤ 陈原《序：论民族音乐的建立》，《二期抗战新歌二集》，第8页。

### (三)借鉴西乐创造新的民族形式

贺绿汀关于新音乐的民族形式的认识与上述两种观点不同,他认为,中国新音乐必须在现有音乐的遗产上重新建立起来,由于中国文化过去长期停留在封建社会,而一旦与西洋近代文化接触之后,便大都显示出其于时代的落后。而且,尽管我国有着丰富而无尽的民间音乐,但是,着眼于现代音乐的发展,旧有的民间音乐已经不能够代表新时代的中国音乐,新的中国音乐必须建立在新创作的基础上,传统的民间音乐则是创造新中国音乐的最宝贵的源泉。基于现有音乐遗产之上,贺绿汀认为,黄自的作品"已显出新中国音乐的方向"①。以黄自音乐为代表的新音乐,实际上是在学习西方音乐的基础上,以西方音乐的基本语汇与技术手法发展建立起来的。贺绿汀的观点无异于说,新音乐民族形式的发展应该建立在对西方音乐的学习与借鉴之上。支撑贺绿汀这一观点的理论基础是"音乐是世界的言语"。在他看来,不同民族的音乐并非像不同民族的语言一样难以理解与沟通,相反,它们完全可以与其他音乐进行合流"而产生一种新的音乐"。因此,贺绿汀认为,建立中国新音乐,创造中国的管弦乐与新歌剧,就必须首先去认真学习西方音乐的理论技术,提高与掌握音乐创作的技巧。他说:

> 我们的眼界,要能够达到世界的一般国家中的作曲家的水准,然后我们才能够谈得上如何建立中国音乐理论的基础,如何创造新中国的和声、中国的对位、中国的曲体,如何有系统地研究中国各地的民歌、地方戏曲音乐等等,这样才能创造出有世界价值的中国民族音乐。②

贺绿汀对于中国新音乐的理解是和黄自、萧友梅等人的观点基本一致的,那就是主张在学习西乐创作技法,同时融汇中国传统音乐的某些因素的基础上,创造符合时代要求的中国新音乐。这样做并不等于单纯模仿西洋音乐或把中国音乐西洋化,因此,贺绿汀同时强调,不能把外国的东西原原本本搬到中国音乐中来,生硬地拼凑只能使中国音乐变得不中不西,从而失去中国音乐的民族性。学习与研究西方音乐主要是为了创造中国的和声、对位等技术手法,而不是一味模仿或完全借用西方音乐的一切。贺绿汀还特别指出,学习西方音乐不能以牺牲中国音乐的民

---

① 贺绿汀《抗战音乐的历程及音乐的民族形式》(1940),《贺绿汀全集》第4卷,第62页。

② 同上著,第63页。

族特色为代价，以不妨害中国音乐的民族特色为原则：

我们无论采用他们的和声、对位、曲体等等，一定要以能够加强我们民族音乐的效果和不妨害民族音乐的特性为原则。我们要知道：民族色彩愈浓厚的音乐，愈有生气，愈为全世界其他国家民族所欢迎。①

毫无疑问，相对于前述两种关于新音乐民族形式的观点而言，贺绿汀的认识具有更为开放的眼界和理论勇气，其实质在于它肯定了“五四”以来建立在学习西乐基础上的新音乐创作的实践成果，同时强调新音乐形式的创造必须汲取外来音乐的有益因素而加以新的利用与创造。新音乐的创作不是在旧形式的基础上加上所谓的新内容，而是要借鉴西方音乐的形式手段，在现有中国新音乐的基础上进一步探索与创造新的民族形式，旧有民族音乐的形式要素将会融入到新音乐的创作当中得以发扬光大，新音乐因此不会失去其特有的民族性。

贺绿汀关于音乐的民族形式的观点，反映了五四时期学习西乐思潮在战争年代的继续发展，对于救亡时期的新音乐创作而言具有积极的意义。因为，从事实上讲，救亡音乐思潮兴起之后的新音乐创作大都依然深受西方音乐语言及其创作手法的影响，大量的新音乐作品非常鲜明地体现了这一点。这一事实也潜移默化地使人们对音乐的中西关系问题的认识发生了一些微妙的变化：由于救亡音乐尤其是救亡歌曲在内容上的大众化与革命化，使得与之相依存的一些基本的西方音乐语汇已经被视为是中国大众的音乐语言；或者说，歌曲内容的中国化使得一些原本体现为西方特点的音乐形式也随之被认为具有了中国的“民族形式”的特点。麦新曾以聂耳的歌曲创作为例说：

聂耳一部分的创作就可以称之为民族形式，因为这些歌曲的特点以及它们在群众间的流行是完全符合于这样一个说法的：“新鲜活泼为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派。”②

聂耳的部分歌曲创作的确表现出较为鲜明的民族风格，但多数作品在主要组织手段与形式要素等方面却也更多地体现出西方化的特点，将这些歌曲称之为民族形式，也恰恰反映了抗战时期因救亡歌曲的迅速普

① 同上著，第 64 页。

② 麦新《略论聂耳的群众歌曲》，《民族音乐》1942 年第 3、4 期合刊，第 8 页。

及,使得人们能够更为自然地接受那些西方化的音乐样式。

新音乐的创作并不反对继续有选择、有目的地借鉴西方音乐,但是,在强调新音乐形式民族化的批评话语下,30年代曾经较有影响的"音乐形式是音乐的工具"以及"音乐无国界"的观点,在40年代已经失去了它的话语力量并遭到一些新音乐工作者的严厉批判。针对"艺术是国际的"、"无须创造独特的民族形式"的观点,光未然曾不提名地批评道:

这些人不懂得统一中的多样性,正是为了丰富国际艺术的内容。中国人学西洋音乐,学得最好的,充其量只是一种模仿而已,倘使没有自己的创造,没有和自己民族气质的渗透过程,尤其重要的,没有自己民族音乐传统的发扬,那么,我们对于国际音乐艺术的贡献究竟是什么呢?①

究竟如何发展中国新音乐、如何处理新音乐中的中西音乐关系呢?光未然认为:

将西洋音乐种植于中国水土之上,并以之继承中国音乐的传统,并更进一步地创造中国民族的新音乐。②

光未然的批评是恰当的,它突出了抗战时期人们对新音乐创作能够更多地具有民族特点,从而能够更好地为多数民众所接受的时代要求。强调新音乐的民族形式以及新音乐家所应有的民族意识是无可置疑的,但是,在由抗日而激起的民族主义情绪下,有的音乐家将五四时期本属艺术观念与音乐美学问题的"音乐无国界"说,视为是"在民族存亡关头的敌对的两国之间的背叛行为"的表现,并将其与汉奸思想联系在一起,就未免失之偏颇与极端了。③相反,抗战时期的贺绿汀在新音乐的民族形式问题的认识上,表现出应有的开放性与宽容性,值得一提。他说:

单就民族形式说,也会十个人写成十个样子。我们可以批评所有的作品,指出作曲家错误的地方,但是不能限制作曲家去走一条很狭窄的、

---

① 光未然《向着民族新音乐的道路前进》,《新音乐》1941年第2卷第4期,第12页。

② 同上注。

③ 对"音乐无国界"理论的这一评价来自1942年发表、署名"学鸳"的《音乐家的民族思想问题》一文,与1948年莫桂新发表的同名文章相比照,二者应是同一篇文章。(参见学鸳《音乐家的民族思想问题》,《青年音乐》1942年第2卷第2、3期合刊;莫桂新《音乐家的民族思想问题》,《综艺》1948年第1卷第2期。)

单一的道路。假如有些作曲家把中西音乐融合起来，成功一个别的东西，也未始不可。①

不能因为新音乐在民族形式上的追求，就将作曲家的创作自由加以限制性的约束，而是应充分尊重每一位音乐家对民族形式的富于个性的追求和创造。贺绿汀的观点就当时而言并不为广大的新音乐家所普遍认可，他所指出的"限制作曲家去走一条很狭窄的、单一的道路"的音乐思想乃至创作实践，在新音乐的发展过程中的确是已然存在的事实。关于这一现象，我们在后文论述新音乐的历史局限问题时将会清楚地看到。

在论述新音乐的大众化与民族化问题时，有两篇文章必须提到，那就是毛泽东的《新民主主义论》和《在延安文艺座谈会上的讲话》。这两篇文章所提出的有关新民主主义文化的战略思想，成为此后指导新音乐民族化、大众化实践的理论基础。

在《新民主主义论》一文中，毛泽东指出：

"现阶段上中国新的国民文化的内容，既不是资产阶级的文化专制主义，又不是单纯的无产阶级的社会主义，而是以无产阶级社会主义文化思想为领导的人民大众反帝反封建的新民主主义。"

"中国文化应有自己的形式，这就是民族形式。民族的形式，新民主主义的内容——这就是我们今天的新文化。"

"这种新民主主义的文化是大众的，因而即是民主的。它应为全民族中百分之九十以上的工农劳苦民众服务，并逐渐成为他们的文化。"

"民族的科学的大众的文化，就是人民大众反帝反封建的文化，就是新民主主义的文化，就是中华民族的新文化。"②

文章指出了抗战时期文化的基本性质，同时也强调了它所应有的基本特征，即反帝反封建的新民主主义的内容、民族化的表现形式和为工农大众服务的根本目的。由此也就表明，民族化与大众化是新民主主义文化的基本要求和重要特征，这是由它的内容和服务对象所决定的。

《在延安文艺座谈会上的讲话》，是毛泽东在抗战时期专门论述文艺

① 贺绿汀《抗战音乐的历程及音乐的民族形式》(1940)，《贺绿汀全集》第4卷，第65页。

② 见《毛泽东选集》第2卷，人民出版社1966年版，第666—669页。

问题的重要文献。毛泽东指出，一切种类的文艺创作的源泉，都是现实生活在人们头脑中的反映。因此，他对所有的文艺工作者发出号召：

中国的革命的文学家艺术家，有出息的文学家艺术家，必须到群众中去，必须长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去，到火热的斗争中去，到唯一的最广大最丰富的源泉中去，观察、体验、研究、分析一切人，一切阶级，一切群众，一切生动的生活形式和斗争形式，一切文学和艺术的原始材料，然后才有可能进入创作过程。①

正如《新民主主义论》一文中所指出的，新民主主义的文化就是要反映最广大的工农大众的思想生活，为全民族中百分之九十以上的劳苦民众服务，因此，文艺创作的所有问题，归结到一点，就是为群众和如何为群众的问题。所谓为群众的问题，毛泽东指出：

无论高级的或初级的，我们的文学艺术都是为人民大众的，首先是为工农兵的，为工农兵而创作，为工农兵所利用的。②

所谓文艺创作如何为群众或如何为工农兵服务，很重要的一点在于如何解决一个"下里巴人"和"阳春白雪"的雅俗矛盾问题。毛泽东提出了解决这一矛盾的原则，那就是"在提高指导下的普及"和"在普及基础上的提高"。但是，他同时强调，"提高"不是提高到封建阶级或资产阶级的高度，而是沿着工农兵、无产阶级自己的方向去提高，只有这样才能正确地理解普及和提高的关系。因此，回到文艺创作中来，就必须要求文艺家深入生活，向群众学习、向工农兵学习。对于新音乐的发展而言，毛泽东指出："我们的音乐专门家应该注意群众的歌唱。"

毛泽东的上述两篇专论，以其对当时社会现实状况的深刻认识，运用阶级分析的学说与理论，对抗战时期新民主主义的民族文化、文艺创作，做出了严谨的分析与论述，特别是《在延安文艺座谈会上的讲话》中对文艺创作所做出的无可辩驳的阐述与论断，为当时的文艺创作指出了一条正确然而却也是不可逾越的发展道路，并对新中国成立后的音乐发

---

① 见《毛泽东选集》第3卷，人民出版社1966年版，第817页。

② 毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第3卷，第820页。

展，产生了重要而深远的影响。他不仅指明了文艺为政治服务、为工农兵而创作的原则与方向，同时也强调指出了文艺创作所应遵循的社会主义现实主义的创作方法。这些纲领性的革命文艺理论的提出，明确了新音乐是新民主主义文化重要组成部分的文化属性，民族化与大众化则是包括新音乐在内的新文化、新艺术的基本特征。在这一思想的指导下，艺术创作再也不能是自我意志的表达与个人情感的抒发，个体必须融入到集体当中，无数的"自我"凝聚成统一意志的"大我"。

《讲话》精神的影响以及延安的一系列整风运动，进一步巩固了新音乐创作民族化和大众化的美学要求，并使之成为解放区艺术创作的指南针，同时也深刻影响了国统区广大新音乐工作者的音乐思想。从此，广大边区的音乐工作者深入地开展了改造自我、深入民间和工农群众生活，学习民间音乐与工农群众语言的活动。他们不仅搜集整理了大量的民歌，而且撰写了一批有关民间音乐研究以及论述民间音乐与新音乐之关系的论文。更为重要的是，就音乐创作而言，深入工农兵、为工农兵而创作的最大收获，就是《兄妹开荒》、《夫妻识字》等一大批秧歌剧① 和新

① 1942年延安文艺整风运动后，陕甘宁边区的文艺工作者在深入民间、深入工农群众，学习民间文艺的过程中，将秧歌这一流行于我国北方广大农村的民间歌舞形式推陈出新，创作出大量反映抗日根据地军民生活的新形式与新内容的秧歌剧。1943年春节前，延安举行宣传废除不平等条约大会，由鲁迅艺术学院组织的秧歌队参加了宣传大会，他们演出的《拥军花鼓》等秧歌作品立即受到群众的热烈欢迎。以此为开端，延安掀起了新秧歌运动的热潮。在蓬勃热情的新秧歌运动中，涌现出了一大批反映广大军民生活与革命题材的新秧歌剧作品，其中《兄妹开荒》(王大化、李波、路由编剧，安波作曲)、《牛永贵挂彩》(周而复、苏一平)、《一朵红花》(周弋)、《夫妻识字》(马可)、《钟万财起家》(集体创作，章炳南、晏甬执笔)、《惯匪周子山》(水华、王大化、贺敬之、马可编剧，马可、乐濛、张鲁、刘炽配曲)等一大批秧歌剧深受群众的欢迎。参加秧歌剧创作的不仅仅是文艺工作者，许多行政工作者、学生、工人、农民、士兵、店员等都参加到了秧歌剧的创作行列，秧歌剧真正成为全民皆参与的艺术形式。新秧歌剧的创作并非是旧秧歌形式的延续，而是从内容到形式都有了新的改变。在新秧歌剧中，解放区军民的生产、生活，广大工农兵反帝反封建的革命斗争，成为主要的创作题材，人民大众、工农兵成为主要表现对象。传统秧歌中皇帝、小丑的角色以及以低俗趣味迎合观众的某些内容都被剔除出去，旧秧歌中的"伞头"被手持镰刀、斧头的工农形象所替代，即便是有反动派等角色的出现，也不准其参加秧歌大舞。周扬曾热情地称赞大秧歌成为"人民的集体舞，人民的大合唱"，秧歌剧是"新文艺运动的一支生力军"(周扬《表现新的群众的时代》，周扬编《论秧歌》，华北书店1944年版，第9、26页)。

歌剧《白毛女》① 的诞生。秧歌剧运动不仅迅速影响到整个抗日民主根据地，并在抗战胜利后得以继续发展；在此基础上诞生的新歌剧《白毛女》，被誉为中国新歌剧创作史上里程碑式的作品，对中国歌剧的发展产生了深远的影响。新秧歌剧与新歌剧作品的诞生，正是毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》精神的具体落实，是文艺为工农兵服务的文艺方针与现实主义创作方法的成功实践，是新音乐民族化、大众化美学要求的鲜明体现。

## 第三节　新音乐创作的历史局限

在前面的一些论述中我们即已发现，在新音乐运动之初，有关新音乐创作及其发展道路的某些理论观点便存在着一定的片面与矛盾之处，比如人为割断新音乐发展历史的非历史主义思想，新音乐创作形式的单一化等问题。这些问题集中反映了新音乐理论及其创作中的某些历史局限性，而且，这些问题并没有随着救亡音乐思潮与新音乐运动的发展而得到克服，而是日益凸显，成为新音乐发展中的普遍问题，且贯穿新音乐运动的始终。因此，我们有必要从新音乐创作的角度，对其中所反映出的一些主要矛盾问题加以概括式的论述与分析。

### 一、以救亡歌曲为中心的创作思想

在抗日救亡运动中诞生的新音乐，它的根本职能就是服务于抗战，

② 周扬曾富有洞察力地说过这样一句话："从秧歌剧，一定能产生出有高度艺术性的作品，而在大型民族歌剧新话剧的建立上它又将是一个很重要的基础和重要的推动力量。"（周扬《表现新的群众的时代》，《论秧歌》第 13 页。）1945 年，歌剧《白毛女》在延安的公演证实了周扬的预见。歌剧《白毛女》以佃农杨白劳的女儿喜儿的悲惨身世，"一方面集中地表现了封建黑暗的旧中国和它统治下的农民的痛苦生活；另一方面又表现了在共产党领导下的新民主主义的新中国（解放区）的光明，在这里的农民得到翻身解放"，深刻地阐述了这一个主题："旧社会把人变成'鬼'，新社会把'鬼'变成人。"（贺敬之《〈白毛女〉的创作与演出》，《白毛女》，人民文学出版社 1953 年版，第 252 页。）《白毛女》在歌剧民族化的探索上是相当成功的，其音乐创作是在民间音调基础上加以创造性的改编，同时学习西方歌剧音乐的形式，运用多声音乐手法，在当时可能的条件下，使用了中西乐器混合的乐队编制。整部歌剧的音乐创作无论是在塑造人物形象还是表现戏剧冲突等方面，都获得了极大的成功。直到今天，这一作品中的许多唱段依然令人耳熟能详。

作为抗战的精神武器是它的功能价值的最大体现，而最能体现这一功能价值的音乐样式就是救亡歌曲。因此，抗战时期新音乐创作中一个很重要的指导思想，就是以救亡歌曲的创作为中心。为了号召最广大的工农兵群众投入到抗日斗争中去，创作更多适合于他们接受的救亡歌曲作品，本是无可非议的事情，但是，一旦将这一创作思想绝对化，就导致了它的负面作用的出现。在这样一种观念下，救亡歌曲之外的音乐体裁的创作不但难以发展，甚至难免遭到排斥与批判。有一个批评事件可以鲜明地反映出这一带有很大局限性的新音乐创作思想，从中不难发现，这一创作思想在当时的新音乐创作中有着强大的影响力，但同时也从一个侧面反映了这一创作观念并不为所有音乐家认同。这一批评事件就是针对陈洪及其《战时音乐》一文的批判。

1937 年，陈洪发表了《战时音乐》这篇随笔性的文字。文章提出了这样一个问题：战时音乐和非战时音乐有何差别？陈洪认为，音乐是生活当中人们的自然需求，战时与非战时同样需要音乐。当然，由于战时生活和非战时生活的不同，战时音乐与非战时音乐也便有所不同。就战时音乐而言，陈洪认为，由于战争时期社会意识主要集中在同仇敌忾、全国一致抗日这一根本主题上面，因而战时音乐也就自然需要反映这种特殊的社会状况，强调与鼓舞抗战情绪的音乐将成为音乐创作中的主要对象，而与抗战没有直接关系，纯粹抒发主观情感的作品就退而其次，至于“下流淫荡”的爵士音乐之类，在战时更是应将其排除在人们的音乐生活之外。陈洪的此番认识是合乎抗战时期的音乐创作状况与人们的音乐生活的。但是，在指出战时与非战时之不同以及战时音乐的特点与要求的同时，陈洪又强调了这样一种认识：

“但是音乐到底还是音乐，它是在许多姊妹艺术当中最主观、最自由、最抽象、最不属于空间的一个，所以我们对于战时音乐的要求，决不能和对于战时的文学或戏剧一样地具体和机械。功利主义的眼光是永远不能用以看音乐的，所以我们决不能如一般的观察者那样，把‘救亡歌曲’一类的东西看作唯一的战时音乐。”

“战时音乐是应该存在的，‘救亡歌曲’当然是很有力量的一种；但是音乐的力量决不止此，战时音乐的效果也不一定倚靠着口号式的歌词。我们尚须于‘救亡歌曲’之外作更进一步的追求。”①

---

① 陈洪《战时音乐》，《音乐月刊》1937 年第 1 卷第 1 号，第 2—3 页。

今天看来，陈洪的观点不但非常客观、中肯，具有较强的美学意味，而且是针对抗战音乐中出现的唯救亡歌曲是尊、歌词口号化的简单创作倾向的有感而发，是对音乐创作多样化的期望与要求。因为，对于知识阶层的一些人士而言，单纯的救亡歌曲并不能完全满足他们对于音乐的精神需求。但是，在抗战全面爆发，音乐成为救亡的武器这一观念的绝对统领下，陈洪的观点显然与救亡音乐思潮的主旨有点"格格不入"，而文章中"'救亡歌曲'一类的东西"的文字表述也是失于推敲，因此，文章发表后便遭到了许多新音乐工作者的批评。

李凌认为，这是一种"音乐至上主义的见解"，是音乐上的神秘主义残留下的死灰的复燃。[①]这种批评无疑是很不恰当的，因为，如果将音乐仅仅理解为歌曲艺术的话，陈洪的上述对音乐艺术富有美学意味的诗性概括，便极易引起人们的误读乃至批判。很清楚，陈洪所谓音乐的"抽象"主要是指器乐艺术而非"救亡歌曲"。而且，有趣的是，陈洪本人也是"音乐至上主义"的反对者，他曾明确提出："艺术如果脱离了社会而自居于所谓至上的地位，实不啻艺术的自杀。"[②]

郗天风[③]的批评文章，就陈洪"尚须于救亡歌曲之外作更进一步的追求"的观点，针锋相对地提出了反对意见，并明确指出救亡歌曲就是当前唯一需要的音乐：

"在抗日救亡的现在，音乐必须以抗日救亡为中心，必须是帮助抗战，增加抗战力量的。所以'救亡歌曲'就是唯一的民族解放战争时代……的音乐"，"'纯粹主观'的抒情吟唱的东西，我们不需要，现实也不允许它存在。"

"'救亡歌曲'之外，不是别的，也还是抗日救亡的音乐，不管用什么形式，不管怎样处理题材，总之，都应该是抗日救亡的。一切'与抗战无关'的音乐——不管它是有意或无意地为接受敌人的欢迎的，或涣散自己的团结的，我们都要坚决反对。"[④]

客观地讲，这种将救亡音乐凝固为救亡歌曲唯一体裁的"单一体裁

① 李绿永《略论新音乐》，《新音乐》1940年第1卷第3期，第8页。

② 陈洪《四年来的广州音乐院》，《广州音乐》1936年第4卷第5、6期合刊，第2页。

③ 郗天风(生卒年不详)，1938年入延安鲁迅艺术学院音乐系学习，曾与安波、李焕之等同学成立民歌研究会。

④ 天风《"救亡歌曲"之外》，《新音乐》1940年第1卷第5期，第5、6页。

论”，是极为片面和绝对化的，完全没有考虑到除工农大众外，其他阶层对救亡音乐形式多样化的需求，同时也在一定程度上低估了工农群众对音乐的理解能力。将救亡歌曲与抗战音乐画等号，把救亡歌曲之外的音乐视为与抗战相对立，这样的认识难免给人留下简单化和失于粗暴的印象。

从对陈洪的批评可以看出，在抗日救亡的大潮下，一些新音乐工作者对救亡音乐或新音乐做出了狭隘的理解，同时对战争时期人们的思想感情也做了简单化的估计。救亡歌曲的单一化与音乐审美需求上的多样化，成为新音乐创作与接受中的突出矛盾。事实上，战争时期固然需要奋发向上的激昂之作，同样也需要抚慰心灵的抒情之声，只要是思想健康的音乐都不会成为影响抗战的负面因素。音乐家方堃曾回忆说：

在抗日战争时期的大后方，刘天华乐曲受到群众欢迎，大家手抄油印。我本人一面宣传抗战，唱抗战歌曲，一面拉奏刘天华二胡曲，二者使我得到精神上的鼓舞与安慰。自己曾举行了刘天华二胡曲独奏会，很受欢迎。为什么刘天华的作品那么受欢迎呢，因为当时抗战情况确实非常艰苦，战争不知何年何月才能胜利。《病中吟》曲表现的痛苦是事实，但同时含有坚强奋斗的意志激励着人们，它给人们艺术的享受，精神的安慰，奋斗的力量，说出了人们的心里话。①

抗战进入相持阶段后，马可的一篇文章也同样说明了抗战时期人们对音乐形式与风格的多样性的需求：

“X路军的部队非要听‘大合唱’不能满足，知识分子也要求听所谓‘抒情歌曲’，这说明了大家唱腻了那些‘冲锋前进’……的一套不能再满足于今日的群众了。”“今日音乐工作者的对象包括复杂的阶级与阶层：工人、农民、商人、知识分子、部队、技术工作者以及妇女儿童……由一字不识的白丁到学问渊博的专门家……所以我们的创作也一定要具有多样性；抒情的艺术歌曲、简单明了的通俗歌曲、齐唱和合唱，旧形式的利用和新形式的创造……都非常必需。”②

马可的文章很真实地反映了抗战时期社会各阶层对音乐多样性的需求，而不是像有些新音乐家主观想象和要求的那样，救亡歌曲就是人

① 转引自刘育和《刘天华先生及对民族音乐的改革》，《刘天华全集》，人民音乐出版社1998年版，第228页。

② 马可《目前歌曲创作上的几个问题》，《新华日报》1943年4月5日第4版。

们的唯一选择。方堃的回忆也恰恰表明了在救亡歌曲之外，人们仍然有着“更进一步的要求”，而不是只满足于千篇一律的抗战歌曲。由此可以看出，批评陈洪者对音乐与抗战之关系的理解是失于简单乃至肤浅了，对陈洪的批评也就显得非常的武断乃至粗暴，没有学理性可言。

关于抗战与音乐之关系以及如何在抗战中运用音乐的问题，李抱忱[①]的认识更接近于陈洪，其论述也更为深刻。在《建国的乐教》一文中，针对抗战期间“所唱的完全都是抗战歌曲”的现象，李抱忱认为，由于处在抗战的非常时期，偏重抗战歌曲是很自然的事情，但是，为了达到战时如常时的理想，其他各方面有益于身心的歌曲，同样可以纳入人们的音乐生活。他把抗战歌曲比喻成“激励国民的兴奋剂”，是战时人们应当服用的一剂良药，但是，他也不无针对性地提醒人们：“在吃药之外，还需要其他正常的食粮。兴奋剂用之过多，就会慢慢的失去了它兴奋的作用；抗战歌曲若唱之过多，也会渐渐的流为信口开河的消遣小调，反而亵渎了神圣的抗战。”因此，李抱忱非常清醒而意味深长地指出：

> 除了使听众欣赏抗战音乐，还要给他们其他方面的艺术歌曲，使他们融化在音乐千变万化的美里，才是真正的提倡音乐，才能充实并延长音乐会的生命……音乐之所以能作为抗战宣传的好工具的缘故是因为音乐本身是美的，是吸引人的。若是音乐失掉了它的美，它的吸引力，它就不会再成为宣传的好工具；若甚而至于反教人讨厌了音乐，那么它将变为反宣传的工具了。[②]

这不仅使我们重又想起鲁迅先生所说的“革命之所以于口号，标语，布告，电报，教科书……之外，要用文艺者，就因为它是文艺”的著名论断。从上述引文可以看出，即便是在抗战时期也不仅仅是只需要那些慷慨激昂、鼓舞士气的发扬蹈厉之作，优美的抒情之声同样是抗战中抚慰心灵的重要精神食粮，人们依然需要那些“救亡歌曲”之外的音乐，因为，

---

① 李抱忱(1907—1979)，北京人。合唱指挥家、作曲家、音乐理论家、音乐教育家。1926年入燕京大学，主修化学，后改为主修教育学、副修音乐。“九一八”后曾积极投身救亡歌咏运动。1935年、1944年两度赴美深造，先后于欧柏林大学和哥伦比亚大学获音乐教育硕士、博士学位。1940年任重庆国立音乐院教授，同年编辑出版英文版《中国抗战歌曲集》，此为第一本对外介绍中国抗战歌曲的英文歌集。1941年3月12日，在日本轰炸重庆后，与吴伯超、郑志声、金律声等音乐家在废墟之上指挥爱国歌曲“千人大合唱”，演唱了吴伯超创作的《中国人》等抗战歌曲。1948年获博士学位后定居美国，先后在耶鲁大学、爱荷华大学教授中文。1974年退休后定居台湾。

② 李抱忱《建国的乐教》，《乐风》1944年第17号，第24页。

战时人们的思想感情恰恰是非常丰富，充满对美好事物与未来的向往。认为抗战时期只需要冲锋陷阵式的救亡歌曲的观点，没有认识到长此以往的单调形式的音乐接受，也会使得音乐受众出现“审美饱和”、“审美疲劳”乃至“审美排斥”的心理，更没有认识到悲壮乃至忧伤抒情之作同样可以唤起人们追求美好未来，奋起前进的感情与动力。所以，对陈洪《战时音乐》的批判显然是失于武断了。忽视音乐在抗日救亡中的巨大作用的认识是错误的，而一旦将狭隘的功利主义思想或音乐武器论作为唯一的话语霸权，并以此来抵制其他音乐样式的出现，同样是不正确的，它无疑会导致音乐创作及其社会作用的极端单一化，并由此使得音乐在教化方面的功能得到无限的夸大，而它所本应具有的审美与消遣的功能则在这种话语霸权下遭到遮蔽与贬斥，从而又事实上造成了狭隘功利主义下音乐创作质量的下降和音乐功能作用的丢失。浏览抗战时期的歌曲创作，可以发现以救亡歌曲为中心的创作思想所带来的巨大制约，其创作结果就是充满战斗口号的“刚性歌曲”层出不穷，而以抒情方式侧面反映抗战内容的“柔性音乐”的创作则相形见绌。

## 二、以思想性为标准的价值观念

以思想性为标准的新音乐创作观与价值观，是新音乐创作的另一局限之处。这一理论的局限性以及它所引起的分歧与争议，同样在一次集中的音乐批评事件中得到明确的反映。

1940年，《新音乐》月刊在重庆创刊。作曲家陆华柏对“新音乐”这个概念的提法表示异议，因而就写了《所谓新音乐》一文①，发表在桂林的《扫荡报》上。在这篇文章中，陆华柏从作曲手法和音乐语言的新与旧的角度，发表了他对新音乐的理解。文章开篇即令一些新音乐工作者难以接受：

目前颇有人以“新音乐”三字为标榜，我迂腐的见解觉得是不必的，吾人今日以为“新”者，他日未必不“旧”，吾人今日以为叫“旧”者实乃过去之“新”。更有时吾人以为新者，其实是昔人研究所抛弃的渣滓！②

很明显，这种认识是与许多新音乐工作者对新音乐的理解所不同

① 参见陆华柏《老年逢盛世 笔下又生辉——作曲家陆华柏自传》，向延生主编《中国近现代音乐家传》第2册，春风文艺出版社1994年版，第498页。

② 陆华柏《所谓新音乐》(1940)，张静蔚编《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》，上海音乐出版社2004年版，第237页。下引陆文未注者同此出处。

的。从新音乐运动口号的提出之始，对新音乐的界定就更多的是着眼于它的思想基础和内容反映，而不是重视作曲技术的新旧嬗变。即便是在讨论新音乐的形式问题时，也更多的是强调继承民间音乐因素的重要性，而不是将其建立在西洋音乐语汇的基础之上，这在新音乐的性质、任务与美学特征等方面已有了明确的规定与阐述。陆华柏却更为强调作曲技术的新旧对于新音乐的重要性，他认为："我们现在已不是闭关自守的时代，不得不放开眼光看，世界乐潮的趋势，他们已经演进到一个什么程度，我们以为新的，别人也以为新么？……吾人躲在家里硬说大刀是新武器的时代早已过去了。"如果说这种观点有其合理之处的话，那么，陆华柏下面的这些论断就不但有失偏颇，而且无形中伤害了一大批新音乐家的感情。他说：

以"新音乐"为标榜的人，到现在为止，还没有产生过像样的"新作品"。他们连1234567的所谓长音阶也还不敢反对，这在欧洲已经是陈旧不堪了！欧洲的近代音乐早已否认了这些，不宁惟是，调性与小节的约束都早就不顾了。还有许多在我们中国作曲家尚未学会的理论，他们也早已抛弃了。

很显然，拿西方现代音乐创作技法与新音乐运动中的音乐创作相比拟是不合适的，二者不存在比较的内在基础，陆华柏是站在欧洲音乐发展的历史角度来谈音乐的新旧问题的，而在一些新音乐家看来，新音乐的"新"并不在于作曲技法等形式要素的新，而在于新音乐特别是歌曲作品中所负载的思想内容的新。陆华柏也了解这一点，但他显然是不同意这种观点的：

或云我们中国所谓新音乐是指"思想"的新，歌词里充满了革命的字眼，这是"文人"对于音乐的看法，我不愿有所论列。

且不论陆华柏对新音乐在作曲技术上不乏嘲讽的口吻是否伤害了一大批新音乐工作者的感情，但他对新音乐之"思想新"与"充满革命字眼"的不屑，却是这篇文章中最为败笔的一句话，说它不合时宜一点不过分。或许这也是因为他看到了救亡歌曲中出现的一些技巧贫乏的八股之作而发出的偏激措辞，但救亡歌曲的一个很重要的特征就是它所反映内容的革命性，对这一问题的回避就极易使人们理解为是对新音乐的否定。

不过，陆华柏对新音乐创作中只强调思想认识而懈于技术学习的现

象的批评，却是一个非常正确的观点，遗憾的是这一认识没有被后来的批评者所理解与接受。陆华柏说："思想是艺术创作的基础，我理会；然而说什么思想正确了，自然就会作曲，我却糊涂。"文章的最后，依然可以看出他对新音乐理解的不乏偏激之处："我以为今日一般研究音乐的朋友们，还是老实一点的好，不要故意标新立异，我们的工作有价值，后人自会加上一个'好'字，我们在骗人，'新'亦枉然。"

陆华柏也是一位创作了大量抗战歌曲的作曲家，其中《故乡》、《勇士骨》等作品曾被广为传唱。但他这篇文章中的一些观点，在新音乐运动中却不啻为"异端邪说"，《所谓新音乐》一文甫一发表，立即遭到了赵沨、李凌、陈原等人的严词批评。

赵沨的批评文章首先指出了陆华柏在新音乐认识上所存在的问题，认为陆华柏是一位"全盘西化者"，新音乐既"不同于'全盘西化论者'如陆君所谓之'音乐'"，也"不同于'国粹主义'的国乐"。新音乐是以"现实主义"为其创作手法，"内容是民族的，形式是民族的"，"新音乐和'艺术至上论者'相反"，它"是大众的，是与革命实践密切联系着的"。[①]赵沨还结合聂耳、冼星海等作曲家的创作，对陆华柏所谓新音乐家"到现在为止还没有产生过像样的'新作品'"的论断进行了批驳。

李凌的批评文章，则进一步强调了新音乐的实质，即"新音乐首先必然'思想新'"[②]。这也恰恰是陆华柏文章表示质疑的问题。所谓"思想新"，按照李凌的解释，即是指音乐"不再作殁落社会的粉饰升平，不再做驯服奴隶的东西，更不是作为旧思想的麻醉品"。李凌认为，这一特点是近几十年来中国新音乐的主要特点。此外，李凌的批评文章不仅针对陆华柏本人，同时对黎锦晖、青主、陈洪、萧友梅等人的音乐理论与创作观念逐一进行了抨击，对"五四"以来着眼于音乐形态或音乐本体而论的"新音乐"观念做出了基本的否定。可以看出，问题的根本就在于对新音乐性质的理解的不同。李凌一直坚持新音乐之所以新的实质是在于思想的新，在此后的一些文章中，他一再强调这一点："'新音乐'与旧音乐的不同，主要的不是形式的而是思想体系上的。"[③]

---

① 赵沨《释新音乐——答陆华柏君》，《新音乐》1940年第2卷第3期，第8页。

② 李绿永《我们应该怎样来理解新音乐与新音乐运动——并答陆华柏先生》，《新音乐》1941年第2卷第4期，第7页。

③ 李绿永《音乐短笔》，《新音乐》1943年第5卷第4期，第151页。

对新音乐理解的不同必然带来对新音乐历史认识的不同。陈原的批评文章，一方面对陆华柏文中的论点做了批驳，另一方面也由此认识到对中国新音乐运动史进行整理与研究的问题应引起音乐工作者的重视。①但是，在当时的历史形势下，人们对"新音乐传统"的理解更多的是与"新音乐运动"相联系，对新音乐的性质、内容与形式等根本问题的讨论，也大都是在与抗日救亡密切关联的新音乐运动这一限定下来思考的，因此很难对新音乐的发展做出合乎历史实际的结论。

客观地讲，陆华柏的文章在立论与措辞上不乏偏激之处，但他对新音乐运动中的确普遍存在的过于注重思想性而忽视艺术性的音乐创作现象的批评，的确指出了新音乐创作中一直存在着的矛盾问题。但是，在完全以思想性作为衡量新音乐价值的标准下，陆华柏对新音乐的"别一种"认识是不可能被广大新音乐工作者所认同的。对陆华柏批评文章的反批评，不但同样存在极为片面的理论缺陷，更没有认识到陆华柏文章中所具有的积极因素。孤立地强调"思想的新就是新音乐的实质"，轻视提高新音乐艺术性的合理要求，这样的观点不利于新音乐创作的健康发展，而且极易导致音乐创作上的技巧贫乏与八股倾向。

## 三、创作上的技巧贫乏与八股倾向

新音乐运动中以救亡歌曲为中心，以思想性为价值标准的理论的流行，非但不利于新音乐创作的多样化发展，而且极易导致新音乐创作中艺术质量低下问题的普遍存在。事实上，在新音乐的创作发展中，这是一个一直存在的突出问题。虽然不能认为很多新音乐作品的质量低下都是来自于上述指导思想的制约，但从主观因素上讲，它们的确是造成这一现象的重要原因。具体说来，新音乐创作中最突出的质量问题，就是创作技巧的贫乏和由此带来的八股式创作倾向。

1936年，贺绿汀发表文章对当时一些爱国歌曲的创作进行了热情的肯定，认为尽管这些歌曲作品"在音乐方面固然和以前日本式歌曲差不多，而且在作曲技巧上许多地方都显得幼稚，甚至生硬，但是他们利用简单的民谣曲，鼓起民众爱国的热潮，从民族运动及社会运动的观点上

---

① 陈原《我们需要研习新音乐运动的历史——用这来回答一些论客对新音乐的污蔑》，《新音乐》1941年第2卷第4期，第9页。

看来，我们却不能否认他们的功绩”。但是，贺绿汀同时也非常严肃地提出了批评：

“这时候有许多人认为：这就是中国新兴音乐的突起，中国音乐可以从此走入一个革命的新阶段，这就未免过于夸张了。我们要晓得，一个新兴音乐运动的开始，决不是偶然的，而且领导新兴运动的人，必须对于已有的音乐具有极其深刻的研究和修养，才能以新的立场加以客观的批判和扬弃，从而建立起自己新的音乐文化。”

“像我们这些新兴的歌曲，事实上都是些短短的民谣，曲体的结构也是散乱的；有一部分的曲子与其说是音乐，不如说是一些配上了阿拉伯数字的革命诗歌或口号。”①

贺绿汀对新音乐领导者应提高自身音乐修养的强调是值得肯定的，因为他们在引导着新音乐运动的方向，新音乐领导者自身创作修养的加强是解决新音乐创作中技巧幼稚问题、提高新音乐创作质量的一个很重要的方面。从贺绿汀的批评也可看出，新音乐创作中存在着技术不成熟乃至技巧幼稚的普遍现象。技巧幼稚但又充满热情，这就势必引起新音乐创作质量的粗糙与低下，不利于新音乐的健康发展。因此，新音乐创作的技巧幼稚问题逐渐引起了许多音乐家的关注与批评。

1937年，章枚在《1936年新音乐发展的检讨》一文中非常尖锐地指出：

新音乐虽然具备了种种优美的条件，它有一个很显明的而很严重的弱点。如同每一个新兴的东西一样，它的弱点是“技巧贫乏”。这是不可否认的事实。②

章枚认为，造成这种现象的主要原因是新音乐的迅速发展使得人们对此没有足够的准备，结果便出现了“粗制滥造”的现象，“甚至于只要会写1234567几个阿剌伯数目字的也来作曲了”。就新音乐技术上的缺点而言，章枚认为主要表现在“旋律的贫乏散乱”、“和声的缺乏及敷衍”、“节拍的无规律”以及歌词的贫乏等方面。而且，在一些歌曲作者身上，一方面缺乏创作的技巧，另一方面又指责作曲规则是“学究气”、“学院化”，

① 贺绿汀《中国音乐界的现状及我们对于音乐艺术所应有的认识》(1936)，《贺绿汀全集》第4卷，第41页。

② 章枚《1936年新音乐发展的检讨》，《音乐教育》1937年第5卷第1期，第74页。

他们“不高兴学”,“要从一切旧的规则解放出来”,他们“要自由——无限的自由”,结果就导致了一些技术贫乏的所谓“自由体”歌曲作品的出现。不仅如此,章枚对吕骥在《中国新音乐的展望》一文中的观点也提出了批评:

在一般作品上我们可以看出一种无视一切作曲规则的态度。在一些一鳞半爪的理论上我们也看出这种趋向。比方吕骥先生……的《中国新音乐的展望》里,虽然大部分很正确地指出新音乐的价值及优点,但(或许是无意地)袒护了新音乐技巧方面的弱点。[1]

作为新音乐运动的主要领导人之一,吕骥的观点无疑具有很大的代表性,章枚的批评使我们想到了前述贺绿汀对“领导新兴运动的人”更需要加强创作修养的强调。同时,在章枚看来,上述种种技巧贫乏的创作问题都是一部分新音乐工作者过激的“幼稚病”的表现。从贺绿汀与章枚的批评也不难发现,新音乐创作中技巧贫乏乃至轻视技巧的问题,新音乐运动的领导层负有不可推卸的责任。由此可以进一步认识到,新音乐创作中出现的这些问题,也是前述陆华柏后来对新音乐提出异议的重要原因。

遗憾的是,新音乐创作的技巧贫乏问题并没有随着新音乐运动的进一步发展而得到解决,相反,它始终是伴随新音乐成长的一个大问题。而且,新音乐创作中的技术矛盾问题,进而引发了一些新音乐工作者对创作技巧较为成熟的学院音乐家的批判乃至攻击。这一矛盾的凸显,从贺绿汀1938年发表的《从“学院派”、古典派、形式主义谈到目前救亡歌曲》一文中即可发现。针对新音乐创作中不重视作曲技术乃至攻击“学院派”的现象,贺绿汀毫不留情地批评道:

即令是极简单的抗战歌曲,假如要使它有力,有煽动性,能够深入广大的农民工人群众中去,也得讲究点起码的技术。……抗敌歌曲到现在没有什么进步,有质量的并不多,大部分愈来愈是千篇一律。写歌词的人往往写得又空洞、又抽象、又不通俗;或者老是“起来起来”、“打倒打倒”,或者把许多的标语很机械地串联起来。作曲的人也老是那一套现成膏药,照样12345填下去。这是一个极其危险的现象。这种现象继续下去,会使人神经麻痹起来,对于这些救亡歌曲发生厌倦,也要直接影响

① 同上著,第83页。

我们同胞抗战的情绪。①

这与前述李抱忱后来发表的观点是相一致的。贺绿汀的文章进一步认识到了这样一个问题，即技巧上的贫乏就有可能导致新音乐创作中的严重雷同和“八股倾向”。1942 年后，新音乐创作中的“八股”作风问题也逐渐引起了一些新音乐工作者的重视与反思。

1942 年，延安的党内整风运动提出了反对主观主义以整顿学风、反对宗派主义以整顿党风、反对党八股以整顿文风的重要指示；同时，在文艺界展开的文艺整风也指出了抗战时期文艺创作中存在的问题，明确了文艺工作者的立场、态度和方向。这一切以毛泽东于 1941 年 5 月在延安干部工作会议上所作的《改造我们的学习》的报告，1942 年 2 月的《整顿党的作风》与《反对党八股》的演讲，以及 1942 年 5 月《在延安文艺座谈会上的讲话》等主要内容为标志。在这样的政治背景下，新音乐工作者也开始正视和批评抗战音乐中所存在的八股现象。

1942 年，安波在一篇文章中指出：

如果承认抗战艺术上存在着八股倾向，那么再没有比歌词上的八股更严重的了。从大后方到华北，从抗战开始到今天，这一“怪物”始终踯躅于歌曲的殿堂。②

文章举例指出了抗战歌曲在歌词、节奏形式等方面的严重雷同。从音乐上来讲，这些问题也同样存在，从前述贺绿汀、章枚的批评文章中即可很清楚地看到这一点。新音乐创作中“八股”问题的存在，势必会造成贺绿汀所谓抗战歌曲“在量上是有了飞跃发展，不过质的进步却非常缓慢”的局面。③对于新音乐创作中普遍存在的质量不高的现象，李凌也非常尖锐地指出了它的危害性：“把新音乐运动量的发展当做质的提高是危险的”，正确的认识应是辩证地看待质与量之间的关系，即“量的发展，促进了质的提高，只有质的提高，才能保证量的更进一步的发展基础。”④但是，在只强调“思想的新是新音乐之新的实质”的观念下，新音乐创作的质的提高从何谈起呢？

---

① 见《贺绿汀全集》第 4 卷，第 51—52 页。

② 安波《试论歌词上的八股》，《民族音乐》1942 年第 1 卷第 8 期，第 3 页。

③ 贺绿汀《关于作曲及其他》，《新音乐》1942 年第 3 卷第 6 期，第 241 页。

④ 李绿永《音乐短笔》，《新音乐》1943 年第 5 卷第 4 期，第 151 页。

上述问题实质上反映了新音乐创作中政治性、思想性与艺术性之间的矛盾问题。章枚、贺绿汀等人对这一问题的批评是及时和引人思考的，但在抗日救亡的非常时期，在音乐创作并不发达的 30 至 40 年代，上述批评并不能为广大新音乐工作者所完全理解与接受。前述对陈洪、陆华柏的批评，就是明显的例子。

救亡音乐思潮是在伟大的抗日救亡运动中兴起的，它的产生合乎历史的发展逻辑，在这一思潮推动下而出现的新音乐运动，为救亡音乐的发展做出了不可磨灭的历史贡献，那些在血与火的洗礼中诞生的优秀新音乐作品，已经成为 20 世纪中国音乐创作中最为重要的组成部分。但是，任何事物的发展总难免会有其一定的历史局限性，上述新音乐创作及其理论中所暴露出的一些缺憾与不足，也同样贯穿了救亡音乐思潮的整个发展过程，且一直延伸到抗战胜利后的 40 年代后期。抗战的胜利以及救亡思潮的式微，并没有改变人们对新音乐的性质及其功能的认识，新音乐的一些理论观念继续在解放战争时期发挥着极大的影响作用。40 年代末，国共两党政治力量的对比发生了根本的变化，中国共产党领导的人民解放军即将解放全国，迎来新中国的诞生。在政治优势的巨大影响下，在救亡音乐思潮下形成的有关新音乐的话语体系，最终在 40 年代末走向绝对权威化，成为这一时期乃至新中国成立后相当一段时期内音乐领域里的权力话语①。

40 年代末新音乐权力话语的形成与发展，已非本章救亡音乐思潮的题目所能概括，但是，鉴于新音乐权力话语是在救亡音乐思潮中逐渐成长起来的，且与抗日救亡时期的新音乐思想相比，并没有增添全新的实质性内容，更没有构成新的音乐思潮，而是救亡音乐思潮下新音乐思

---

① “权力话语”理论，由法国后殖民理论与解构主义学者米歇尔·福柯（Michel Foucault，1926—1984）在其一系列学术著作中提出。福柯是围绕权力与知识这一核心问题，展开他对权力与真理、权力与知识分子、权力与政治乃至权力与性等问题的分析的。在福柯看来，权力并非仅是一种国家机器或是禁止、阻止人们从事某种活动的力量，它更是一种网络关系，权力无处不在，它是行动的。权力是与各种知识相联系的，从对各种知识话语的分析中可以看出其背后权力参与的运动与机制，权力通过话语发挥作用，话语则植根于权力之中。福柯的权力话语理论在后现代文论中具有重要的影响。本书此处只是对“权力话语”这一概念加以借用，其内涵主要是指作为主流话语的新音乐思想的绝对权威化，这一“权威化”的实现是与 40 年代末新音乐思想与意识形态的紧密结合分不开的，但不能仅仅将新音乐权力话语理解为纯粹政治性的产物，它是在救亡音乐思潮下形成并不断发展，最终在历史的合力下形成的“权力话语”。

想的进一步发展，因而，我们不妨将这一部分内容看做是救亡音乐思潮结束、新的历史阶段即将到来的一个连接部，并对此加以必要而概括的考察与论述。

## 第四节 走向权力话语的新音乐思想

1947年，马思聪在《新音乐的新阶段》一文中，对抗战以来的新音乐给予了热情而崇高的评价：

十年中，它的歌声遍布这多难的土地，它是战地的号角，又是黎明的雄鸡，它表扬光明，正义，完善，勇敢，奋斗；它唾弃黑暗，虚伪，罪恶，懦怯，暴力；它具有高度搏斗的精神，它向一切恶势力挑战。人民心里的意识，感情，愤怒与期望都借它透过了音乐而被嘹亮地歌唱出来，不，叫出来，喊出来，无声的中国变成有声的中国，而且这声音响极了，响得令人惊奇。我们可以相信，年轻的一代都曾经在这歌声的洪流中长大，在抗战中年轻人是多多少少借着歌声的号召而把力量贡献于祖国的，一直到目前，这歌声还在继续号召年轻人向恶势力搏斗，向光明前进，向正义看齐。这一切是新音乐的贡献，是它的成绩。①

这种评价是合乎抗战以来新音乐的发展及其在救亡中所发挥的巨大作用的历史事实的，是对新音乐由衷的赞美与肯定。但是，马思聪同时也指出了新音乐发展中所存在的诸多问题，这些问题主要集中在以下两个方面：

首先，新音乐已经从权威变为“八股”。

新音乐的新，正如许多新音乐工作者所指出的那样，是从思想到形式都与以前的旧音乐有着根本的不同，但是，一旦静止而不是发展地看待这一事物，就会失去了其作为新音乐的本质。马思聪非常辩证地指出了这一点，即“新的涵义是相对的，今天新的东西，一到明天也许不新了，只有不断创造新的生命，才是真正的新。在音乐的创造上那创作出前人所未创作的作品是新创作；但要是停留在一定的阶段上，或者凝固了，那

① 马思聪《新音乐的新阶段》，《新音乐》（沪版），1947年第7卷第2期，第27页。下引马文未注者同此出处。

便成为旧东西。从这个角度去看，新音乐就并不新而且可能是旧了”。任何事物的发展都需要不断地自我超越，新音乐亦不例外。因此，沉湎于旧日的辉煌乃至裹足不前，就必然会形成新的雷同乃至走向“八股”。事实上，新音乐运动中早已存在音乐创作中的简单化与八股倾向，我们在前面已有所论述，马思聪则更为尖锐地指出了这一问题的严重性：

> 新音乐的新陈代谢工作是不够的，似乎不知不觉地，新音乐从权威变成了八股，有一部分新音乐的朋友，满足于自己的小天地，拿他们的八股去衡量中国所有的音乐创作，还以为一切不像他们的都不对，这就可怕了！

马思聪看到了问题的实质，新音乐话语正在走向权力话语，走向故步自封、如法炮制的“八股”；在新音乐话语面前，其他音乐话语已经被完全边缘化或遭到批判与排斥。马思聪对这种八股现象提出了严肃的批评：

> “八股，八股，新的八股，旧的八股，一旦八股形成，就该赶紧逃走。八股是水塘里的死水，谁贪恋安静，就变成死水”；“只有大河流的水是永远新鲜的，因为它的流动，因为它永远在变，流动，变，永远川流不息，无止境的前进，这才是新的，一切新的，有生命，活的东西都具备这样条件的”。

永远吸收新鲜的给养而非仅仅依靠自身遗存的旧物才会不断地成长与发展，这是新音乐的前途所在。马思聪的认识是敏锐而深刻的，但是，更多的新音乐工作者却并没有意识到这一点，而是更为坚定地捍卫着过去的一切，即便是曾经有过失误却依然讳疾忌医。

其次，新音乐在强调思想的同时忽视了学术。

马思聪的所谓“学术”，就是指音乐创作的技术及其理论。新音乐强调思想而忽视学术的问题，从新音乐运动之初即已存在，马思聪也非常坦率地指出了这一点：“新音乐的朋友从开始就强调思想而忽略了学术，有的甚至否定学术，反对学术。”这种倾向在新音乐运动的整个过程当中是存在的，我们从前述对陈洪、陆华柏等人的批评，以及吕骥、麦新等人的言论中不难窥见这一问题的存在。作为新音乐发展中一位重要的作曲家，马思聪不可能对这一问题视而不见，而恰恰是看到了思想与学术之间的矛盾问题。他把思想比喻为光亮和火种，将学术比喻为柴薪和脂

油，指出这两者之间的矛盾关系，即“光亮是一切，但只有火种，没有柴薪，脂油，那能持久吗?”问题的提出是非常深刻而现实的。那么，新音乐进一步健康发展的道路应如何选择？马思聪分析道：“新音乐在先天上是社会生活的政治要求的产物”，因而它的“学术性不浓”，这固然是由于历史条件的制约，因为“有的时候不容许有学习的好机会”。但是，马思聪同时批评道：

思想是重要的，观念是重要的，决定我们的行动，我们的工作；但只晓得标榜着一面新的旗帜，反对学习(不敢公然反对学习)，说那是高深，是不为人民所喜欢和了解，来掩遮自己的倦怠，自己对学习的辛劳的躲闪，这是对的么?

这里已明确对那种认为新音乐之新的实质在于思想新的观念进行了批评，指出了其实质在于对学习技术的畏惧和关门主义思想的作祟。由于新音乐天生的带有上述不利于其健康发展的主、客观因素，因而，马思聪特别提到了毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中所强调的“由普遍里提高，又从提高里普遍”的原则，指出这是“音乐以至一切艺术科学应走的路”。应当说，马思聪对新音乐创作中出现的“关门主义”的消极思想的批评是实事求是的，对新音乐发展道路的反思与求解也是富有建设性的，切中时弊而又客观与中肯。

此外，马思聪还高度评价了聂耳与冼星海在新音乐历史上的重要作用，认为新音乐一开始就是从聂耳那里获得了巨大的生命力，但是，他也指出了人们对聂耳音乐所应有的正确认识问题。他以聂耳、冼星海都从不满足于自己的学习与创作为例，指出他们的创作“并不难被超越，而他们的学习精神，不满足的精神则永远值得我们敬仰”。

马思聪的这篇文章，是抗战胜利后对新音乐运动以及新音乐创作所作的极为少见的客观而深刻的总结与批评。它既高度评价了抗战以来新音乐的巨大成就及其作用，同时也非常诚恳地指出了新音乐所存在的一些突出问题，对中国新音乐的进一步发展有着极为重要的指导意义。但是，综观抗战结束后至新中国成立前夕，马思聪文中所指出的一些问题并没有引起新音乐工作者的重视，相反，一些本应引起思考与纠正的片面认识却进一步得以加强与巩固，并逐渐发展成为主宰音乐发展的权力话语，对此后中国音乐文化的发展，产生了深刻而带有极大负面作用

的影响。因而，我们有必要对新音乐权力话语的主要表现，进行一番扼要的考察与分析。概括说来，新音乐权力话语的理论核心，主要表现在以下几个方面。

## 一、音乐是革命斗争的武器

抗战结束了，但由救亡而兴起的新音乐运动并没有结束。在随后而来的解放战争时期，新音乐运动在解放区与国统区以不同的方式继续发展着。1942年毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表后，《讲话》的精神成为解放区音乐创作的指导思想，同时在声乐、器乐创作方面也出现了大量优秀作品。在国统区，一些讽刺国民党黑暗统治、争取民主自由的声乐作品成为这一时期音乐创作的重要收获。救亡音乐思潮下成熟起来的新音乐理论，在40年代后期新的战争形势与政治较量中，进一步得到巩固与加强，尽管在某些方面做了一定的调整，但基本上是救亡音乐思潮下新音乐纲领的延续。其中，音乐作为武器的功能观得以继续发展。

抗战期间新音乐运动中形成的音乐"武器论"思想，继续成为解放战争时期新音乐运动的指导思想，音乐在反对国民党反动统治、争取全国解放的革命斗争中发挥出重要的舆论武器作用，这一时期也因而出现了大量反映解放战争与民主斗争的革命歌曲与进步音乐。而且，在新中国已是翘首可待的时候，音乐作为武器的观念更是深入人心。一言以蔽之，如金紫光①借鉴列宁的话所说："音乐是革命斗争中的一个有生命的武器"，"音乐不再是个人陶情冶性的娱乐品，而是为人民服务的有生命的武器。"②李焕之在撰文论及解放后音乐工作者的新的工作任务时，也同样指出：

今天我们学习音乐已经不再是把自己关在屋子里来埋头苦练的时候了，我们都要参加到新民主主义中国的建设当中去，用我们所能把握

① 金紫光(1916—2000)，音乐家、戏剧家。河南焦作人。曾先后就学于南京金陵大学、延安抗日军政大学、鲁迅艺术学院音乐系，学习音乐与戏剧。1939年在延安创作指挥演出《青年大合唱》，1943年在延安组织演出著名京剧《逼上梁山》，1946年参与筹建中央管弦乐团并任副团长，1947年参加新歌剧《兰花花》的创作与导演。新中国成立后，长期从事戏曲、戏剧事业的建设工作。

② 金紫光《新音乐运动漫谈》，《新音乐》1949年第8卷第1期，第5页。

的武器——音乐，来为新的社会服务。①

从金紫光与李焕之的文章可以发现，在即将迎来新中国诞生的新音乐家心目中，音乐一直被视为是革命斗争的武器，同时进一步明确提出这一武器是为广大的人民群众服务的，但发抒个人情感的音乐创作却依然不被允许。因此，需要指出的是，认为只有作为革命斗争的宣传武器才是为人民服务，这实际上还是极为狭隘地理解了音乐为人民服务这一音乐功能的丰富内涵；李焕之所提出的以音乐的武器为新中国的建设而服务的认识，是战争时期音乐"武器论"在即将迎来和平建设时期的一种作用对象上的转换，其理论核心是没有改变的。

因此，可以说，从新音乐运动之初直到40年代末，新音乐作为武器的认识一直牢固地树立在新音乐工作者的音乐观念中。"武器论"的音乐观念之所以成为整个新音乐运动中不可动摇的理论基础，就在于它反映了中国人民要求独立、解放与和平的强烈愿望，代表了强大的进步的政治力量，因而具有了主流地位的权力话语的力量。正如前文已经指出的那样，这种音乐功能观，在战争时期发挥了巨大而积极的精神鼓舞作用，但它作为一种权威话语却也压抑了与此相反的音乐思想及其作品的产生。如果说"音乐可以是武器"的认识是正确的，那么一旦将其发展为"音乐必须是武器"的观念，它就走向了一个极端，这种观念无疑会极大地束缚新音乐多样性的健康发展。这一权力话语在新中国成立后和平建设的历史时期，在"极左"政治思想的利用下，不止一次地在政治运动中成为音乐界大批判的理论根据，在这样的理论指导下，音乐自然也只能是作为政治斗争的武器或工具而存在了。

## 二、音乐必须为政治服务

新音乐为政治服务的原则，是在毛泽东于延安文艺座谈会上发表讲话后得到牢固树立与忠实贯彻的，40年代后期，这一原则得到了进一步的加强。

1949年，吕骥在《解放区音乐》一文中，将解放区音乐的本质特征总结为两个方面：一、"解放区的音乐是与政治相结合的，与群众的各种实

① 李焕之《音乐为人民服务的几个问题》，《新音乐》1949年第8卷第1期，第10页。

际斗争的具体任务相结合的”；二、“解放区的音乐具有广泛的群众性……从最初起就是为工农兵群众，属于工农兵群众的”。① 而事实上，新音乐为特定的政治主张服务的原则，并非仅仅体现在解放区的音乐发展中，在广大的“国统区”也是同样存在的。在叙述30年代新音乐运动的发生与发展时，我们即已看到，“新音乐”在其发轫之初就有着为政治服务的性质，因此，当这一原则不断得到加强与巩固之后，它最终发展成为权力话语的重要组成部分也就是势所必然的了。而且，音乐必须为政治服务的原则，在中华人民共和国成立后，依然得到坚定不移地贯彻与执行。正如1949年李焕之的一篇文章所指出的那样：

过去的音乐家不愿意参与政治但又不得不服从政治，而今天呢，时代不同了，我们的音乐家是应该自觉地以音乐去完成一定的政治任务为光荣的，政治不是可怕的事情，学习政治就是要认识一个时代，认识我们所要走的道路，认识为什么要为群众服务的必要。②

上述引文的核心思想可以概括为“以音乐完成政治任务”或“为政治而音乐”。可以发现，这样一种对音乐与政治之关系的简单而片面化的理解，并没有随着战争年代结束、和平建设时期的即将到来而有所淡化，相反却得到进一步的加强。

吕骥则是把音乐是否为政治服务与“技术至上”的思想联系在一起，他说：

必须把技术与政治、思想、生活以及实际工作相结合，否则就会变成为技术而技术，走上技术至上的错误道路。③

这一观点的合理因素是显而易见的，即音乐创作不仅仅是音乐技术的操练，更是人们思想生活的某种反映或表现，技术是为音乐表现而服务和存在的。但是，一旦将这一合理因素加以绝对化或公式化，就必然导致一个非此即彼、二元对立的局面，即要么是音乐必须与政治和实际工作相结合，要么是走向技术至上的错误道路。这无论从逻辑上还是从音乐创作的实际讲都是站不住脚的。认为音乐创作就是为政治服务甚至必须是对实际工作的反映，实质上是庸俗社会学和机械反映论在音乐

---

① 吕骥《解放区音乐》，《新音乐》1949年第8卷第4期，第2页。

② 李焕之《音乐为人民服务的几个问题》，《新音乐》1949年第8卷第1期，第10页。

③ 吕骥《解放区音乐》，《新音乐》1949年第8卷第4期，第4页。

中的反映。这种认识进一步把音乐与政治的关系加以狭隘化，将音乐作为政治的附庸，而它们一旦作为权力话语出现，就势必会对音乐艺术的多样化健康发展带来极大的束缚。

音乐为政治服务的另一种表述是"音乐为人民服务"。"人民"的主体就是广大的工人、农民、士兵和城市小资产阶级，他们是劳动阶级的主要组成部分。因此，40 年代末，新音乐家们明确提出："新音乐是人民的音乐，是劳动阶级的音乐。而旧音乐则是有闲者的音乐，是剥削阶级的音乐"，新音乐今后的发展方向就是"要为人民而音乐"。① 总之，音乐是为政治服务、为最广大的人民群众特别是工农兵服务的，这是新音乐的巨大历史进步性。但是，在用什么样的音乐为人民服务这一问题上，既体现出新阶段的新特点与新要求，同时又表现出当时的历史局限性。这些新特点、新要求及其历史局限性是从新音乐运动发端时即已存在的。我们可从接下来两个方面的论述中发现这些问题。

## 三、音乐创作应植根民族传统

既然音乐是革命斗争的武器，是为政治和以工农兵为主的广大人民群众服务的，那么，也就势必要对音乐创作提出具体的要求。40 年代后期，指导新音乐创作的理论纲领是毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中所提出的"民族的、科学的、大众的"新民主主义文化的文艺方针。在这一总的指导方针的影响下，新音乐创作进一步提出深入民间、深入现实生活，植根民族传统的走向。正如马思聪所说："中国的音乐家们，除了向西洋学习技巧，(还)要向我们的老百姓学习，他们代表我们的土地、山、平原与河流。"②

植根民族传统创作新音乐，首先就是如何看待和研究民间音乐的问题。吕骥的《中国民间音乐研究提纲》是这一时期论述民间音乐研究的重要文献。吕骥认为，研究中国民间音乐，其重要目的在于通过对现有丰富的民间音乐的了解与研究，从而将其作为建设新音乐的参考。针对有人认为西洋音乐是科学的并以西洋音乐的标准来衡量中国民间音乐的现象，吕骥指出，西洋音乐与中国民间音乐在时代、民族、生活、语言

① 金紫光《新音乐运动漫谈》，《新音乐》1949 年第 8 卷第 1 期，第 5 页。

② 马思聪《中国新音乐的路向》，《新音乐》(沪版)1946 年第 6 卷第 1 期，第 3 页。

以及阶级等各方面都有着很大的不同，有其各自的特殊规律，因此，吕骥认为：

我们并不反对应用西洋音乐科学中某些带普遍性的原则和方法来研究中国民间音乐，不过不应把西洋近代音乐科学中的某些规则当做唯一的准绳或神圣的法则，勉强把中国民间音乐套入西洋音乐的形式中，以求得所谓科学的解释，这都是不合乎实际的。研究中国民间音乐，应当从它本身出发，分析它自身所具有的规律，然后根据中国的社会生活与其发展的历史，予以合乎实际的解释。这样得来的解释才真正是科学的，才真正对于建设中国新音乐有参考的价值。①

应当说，吕骥的上述观点是合乎民间音乐研究的科学精神的，反映了他对民间音乐的深入了解和在这一问题上的深思熟虑，文中的某些观点直到今天都不失其极高的理论价值。

此后，吕骥继续发表文章，进一步强调了学习民间音乐的重要性，批驳了那种认为"中国音乐是低级的，没有技术的"，以及认为西洋音乐是科学的而中国音乐是不科学的观点，再次指出了中国音乐与西方音乐既有所不同又具有成系统而条理的知识结构的自身特点。②但是，在如何于新音乐创作中使用民间音乐素材以及创作怎样的新音乐的问题上，吕骥又存在着一定的片面之处。他认为，必须"以产生中国民间音乐的中国社会生活来理解中国民间音乐"，而不是"从个人的主观来解释中国民间的音乐"，否则就"不能正确地批判民间音乐的缺点，甚至将随着个人的主观扩大民间音乐的缺点"，其结果就是音乐所"表现出来的不是中国人民的思想性格，而是作者个人的情绪"。③这种认识对于如何认识、理解和利用民间音乐具有极大的启发，但是利用民间音乐素材所创作出的新音乐作品却必须是表现广大人民的思想性格而不能是个人情绪的表现，也就是说音乐创作是一种集体意志的共性表现，个人的、自我的思想情感是必须融入到人民的、"大我"的思想情感中去。这种要求自然有其积极意义所在，但一旦将其作为硬性的规定，就势必造成音乐创作的共

---

① 吕骥《中国民间音乐研究提纲》(1948)，《吕骥文选》(上集)，人民音乐出版社 1988 年版，第 53 页。

② 吕骥《学习技术与学习西洋的几个问题》，《人民音乐》1948 年第 1 卷第 1 期，第 2 页。

③ 吕骥《解放区音乐》，《新音乐》1949 年第 8 卷第 4 期，第 5 页。

性有余而个性不足，缺乏多元化与多样性的色彩，甚至极易导致新的创作雷同或八股倾向。但总体而言，上述文章还是为新音乐深入学习民间、植根民族音乐传统作了理论与舆论上的推广与宣传，起到了重要的积极作用。

植根民族传统还必然涉及到对外国音乐遗产的学习与借鉴问题。关于如何学习与借鉴西洋音乐，吕骥认为：

主要是以工农兵的观点，研究西洋音乐的经验，批判那些不适合于我们的东西，吸取某些适合于我们的经验与方法，以及适合于表现我们的斗争生活的技术。①

也就是说，要在以工农兵对西洋音乐的认识与需要的基础上借鉴西洋音乐，必须对西洋音乐遗产加以审慎地批判与扬弃，尤其是不能因为“片面强调科学化而抹杀民族化”，否则就会如金紫光所说“有走上投降主义的危险”②。崇尚西洋、漠视民族传统的现象在五四时期充其量会被批驳为“盲目崇洋、数典忘祖”，但在新音乐权力话语下，这一现象被赋予了政治性的含义，而不纯粹是艺术或学术性的问题。这种认识的理论依据在于毛泽东所指出的：“一切文化或文学艺术都是属于一定的阶级，属于一定的政治路线的。”③因此，在一些新音乐家看来，“任何表现形式都有一定的阶级立场”，艺术形式的创造不能“忽略阶级内容而注意形式上的模仿”。④

在这样一种语境下，学习西洋音乐就必须考虑到学习对象的阶级属性问题，这不仅事关新音乐的具体创作问题，也关涉到新音乐的普及与提高问题，因为新音乐的进一步发展仍然要在普及与提高两个方面加以努力，而这种普及与提高，正如李元庆所言，不是建立在学习西方“没落垂死的现代资产阶级底音乐”，也不是建立在“跟随着欧美走的中国殖民地式的音乐教育”的基础上，因为这二者要么是“使音乐和人民的生活远离，使音乐成为极少数人的专利品”，要么是“把西洋音乐向知识分子、小市民传播”。总之，新音乐应是面向人民大众普及，“从工农兵现有的水

① 吕骥《学习技术与学习西洋的几个问题》，《人民音乐》1948年第1卷第1期，第1页。

② 金紫光《新音乐运动漫谈》，《新音乐》1949年第8卷第1期，第7页。

③ 毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》(1942)，《毛泽东选集》第3卷，第822页。

④ 马可《戏剧音乐的阶级性》，《人民音乐》1948年第1卷第1期，第7页。

平提高一步”。①

新音乐的进一步发展必须向民间音乐学习、植根民族传统的认识当然是正确的，具有积极的现实意义，但是，在强调这一重要任务的同时，新音乐工作者不但对学习与继承西方音乐遗产采取了更为保守审慎的态度，对“五四”以来的新音乐传统也没有给予客观的评价和足够的认识。

早在1936年，吕骥在《中国新音乐的展望》一文中就将五四时期的新音乐遗产排除在新音乐的历史之外；1945年，在回顾“九一八”以来新音乐的发展历程时，吕骥同样将五四时期新音乐的实践与新音乐运动中的新音乐创作划分了明确的界线，认为“十五年前没有表现中国人民精神的歌曲”。那么，什么样的精神才能代表中国人民的精神呢？吕骥认为：“反对帝国主义反对封建压迫，为独立富强和平民主的新中国而不屈不挠的斗争精神，就是近代中国人民的精神。”在这种前提下，只有“恰当地表现了这种精神的作品，才能算是表现了近代中国人民的精神的作品”。②这实际上等于否定了五四时期在民主与科学精神影响下的新音乐创作，以新音乐运动时期的歌曲内容衡量五四时期的音乐创作，自然会得出如上结论。

吕骥的上述认识并非个人观点，而是代表了一部分新音乐工作者的共识，是40年代末新音乐权力话语的思想要点之一，且一直持续到建国后的一段时期。在这种观念下，赵元任、黄自、陈田鹤、刘雪庵等作曲家的创作都遭到基本的否定，他们的作品被认为是“与人民生活感情毫无关联的东西”③。这种对新音乐传统的人为割裂，并非是新音乐发展中要求进一步植根民族传统的创作要求使然，它从根本上反映了新音乐权力话语中“左”的政治思想的影响，但其中却也依然可以看出一些新音乐工作者对民族传统、新音乐传统以及如何利用民间音乐、学习西方音乐等问题上所表现出的狭隘思想。关于这一点，我们将在后文进行论述。

在植根民族传统的要求下，新音乐创作究竟应如何发展呢？它的具体实践成果应具有怎样的艺术特征？对这一问题的回答，也依然是救亡

---

① 任虹、严良堃记录《普及与提高——新音乐社(平)第二次漫谈会》，《新音乐》1949年第8卷第2期，第2页。

② 吕骥《近十五年来的新音乐》(1945)，《新音乐运动论文集》，第113页。

③ 克西《需要什么样的“中国化”》，《新音乐》1949年第8卷第2期，第34页。

音乐思潮下新音乐创作路线的延续与稍事调整，即由“以救亡歌曲为中心”演变为“以声乐创作为中心”。

## 四、音乐创作应以声乐为中心

新音乐运动之初，吕骥等人就提出过新音乐创作应以歌曲为中心，这是为了使音乐能够更广泛地深入到广大工农群众中去。因此，抗战时期，一些积极推动抗战歌曲发展的文化工作者就明确提出：“我们不希望每一个人研究钢琴或管弦乐队的伴奏，而是简单的击乐器或中国固有乐器甚至非乐器的伴奏。”① 提出这一主张，是因为抗战形势的紧迫与新音乐运动的急进，使得音乐的艺术性难以得到充分考虑，以较简单而易于民众接受的音乐为主，以及开展群众歌咏活动进行抗日宣传，这在当时不但是行得通而且是完全可以理解的。但新音乐创作的发展也应同时顾及到不同阶层的、更广大的爱国民众，不同环境中的新音乐活动也应充分发挥其不同的主、客观条件，而不是以一种单一模式的抗战歌曲作为新音乐形式的唯一存在。前述陈洪、李抱忱等人的文章中已明确反映了这种要求。但从救亡音乐思潮与新音乐运动兴起一直到 40 年代末，以声乐为中心的新音乐创作观却一直得到延续，成为新音乐权力话语的又一重要方面。

抗战胜利后，在新音乐的创作与发展问题上，一些新音乐工作者认为，音乐创作仍然“必须是配合民族运动的，应该抛弃个人感情的抒述，同时，目前尚是以声乐曲的创作为中心，无伴奏的独唱、齐唱、合唱曲仍是需要的，风格上尽力求取民谣一样，和声的处理亦如此”②。很明显，这一要求是与新音乐继续作为革命斗争的武器，继续为政治服务的功能与要求分不开的。也有一些新音乐工作者认为，新音乐过去“是以声乐为主的，在今后人民的历史舞台上，它更应该以声乐为主。但由于过去的经验教训，器乐也必须给以必要的注意，只有这样，才能使它走上四通八达的平坦大道”③。尽管他们也认识到了新音乐创作不能只是声乐艺

① 陈原《序：从本书的编刊说到二期抗战中的音乐运动》，《二期抗战新歌初集》，桂林新知书店 1940 年版。

② 湘棠执笔《“音乐运动诸问题”纪要》，《乐坛》1946 年创刊号，第 4 页。

③ 孙慎、李定、联抗《我们对新音乐运动的看法》，《新音乐》（华南版）1946 年第 1 卷第 1 期，第 3 页。

术"一花独放",但还是更加强调了声乐的主流地位。

作为新音乐运动主要领导人的吕骥,在关于新音乐创作的体裁问题的认识上,继续和发展了他在30年代发表的《论国防音乐》和《中国新音乐的展望》等文章中的观点。吕骥认为:

必须认识以钢琴、提琴音乐为主的时代已经过去了,那是资产阶级的个人主义时代的旧观点。今天是群众的时代,音乐也是群众音乐时代,群众音乐是以声乐为主,不是以器乐为主,尤其不是以西洋的钢琴、提琴等独奏乐器为主。根据今天工作的需要,一般作曲者主要不是学习钢琴曲与提琴曲的创作技术,而是需要学习西洋齐唱歌曲,特别是苏联群众歌曲所表现的感情以及表现感情的方法与经验,以为我们的借鉴。①

吕骥的上述认识,不但没有把新音乐运动以来有关新音乐理论基础中出现的某些狭隘观点加以纠正,相反却更进一步地巩固了这些不恰当的认识。这也就使得在新音乐运动中一直存在的思想与技术的矛盾问题更为凸显出来。显然,吕骥是更为强调音乐的政治性与思想性而淡化了音乐技术的重要性,因为以声乐特别是以齐唱歌曲为主的音乐创作是不需要繁难而复杂的作曲技术作为支撑的。

极端地强调政治思想和忽视艺术技巧,就必然会走向对创作技术的淡化乃至轻蔑。这种情况在救亡音乐思潮下的新音乐运动中屡见不鲜,也是新音乐权力话语中的特有现象。马思聪在《新音乐的新阶段》一文中指出的一些新音乐工作者只强调思想而忽视学术甚至否定学术的问题,即是对这种现象的有感而发。麦新的《创作不是少数人的事情》一文就非常明显地表现出轻视乃至蔑视创作技术的思想倾向。该文最早发表于1942年,后收入1949年出版的《新音乐运动论文集》,可视为新音乐运动中的重要文论。在这篇文章中,麦新认为:

由于在音乐的领域内唯心论思想长期的统治以及某些技术至上主义者过分地夸大了音乐的技术性,使很多人认为:音乐的创作是一件神秘而高超的事情,除了少数音乐专家外一般人是不能想望的。现实,把这种神秘的外衣剥去了,抗战以来作曲运动的开展和大批新的青年的作

① 吕骥《学习技术与学习西洋的几个问题》,《人民音乐》1948年第1卷第1期,第1页。

曲者的出现肃清了这种糊涂观念，这需要感谢聂耳同志，是他，给我们开辟了这一个道路，将音乐从唯心论的泥坑中挽救出来。有些同志问：没有学过作曲法可以作曲么？我们肯定地告诉他们：可以，完全可以。①

认为没有学过作曲法也完全可以从事作曲活动，一旦将这样的认识加以扩大，就极有可能将音乐创作降低为一种人皆能之的低等游戏，以聂耳的作品作为这种现象的产物也是对聂耳作品的误读乃至曲解。麦新以"创作的唯一源泉是生活，没有生活作品就没有生命"的唯物论认识来支持其观点，但他没有认识到仅有生活是不够的，生活固然是艺术创作的重要源泉，但生活本身却不是艺术。这样一个简单的道理在麦新那里被片面化地机械割裂开来了。综观新音乐运动的发展历史，这种庸俗社会学和机械反映论的错误认识，以及不重视学习音乐技术的关门主义思想，不时地在影响着一些新音乐工作者的创作观念。麦新不但坚持这一观点，而且还进一步举例说明：

很多同志在这几年音乐运动中已学会了唱歌、简单指挥、简单乐理，是已具备了最粗浅最起码的音乐知识了……为什么不可以用这些知识来反映现实生活呢？当我们没有大炮飞机甚至步枪来抵抗敌人的时候，镰刀斧头土炮土枪都是可以拿来使用的。②

不错，在那样一个艰苦的战争年代，活跃在硝烟与战火中的新音乐工作者，很少有人得到过专门的音乐教育或创作训练，多数音乐创作者是凭自学或简单的音乐启蒙而成长起来的。正是众多的这样一些音乐工作者，以其简单的音乐创作为艰苦而伟大的抗战做出了应有的贡献，值得历史的肯定。但是，如果将上述淡化技术学习，将音乐创作技术与战斗武器简单比拟的认识加以夸大与强调的话，就会导致在反对技术至上的同时，走到技术至下的另一端。这显然不利于新音乐创作艺术水准的提高，也不符合毛泽东提出的在普及中提高、在提高中普及的原则。

不过，新音乐工作者是否真的发自内心地轻视音乐修养的重要性呢？事实也并非如此。仍然以麦新为例，他一方面批判"音乐至上主义"的思想，一方面却也在为自己音乐修养上的欠缺而苦恼。在 1945 年 8 月 31 日的日记中，麦新有这样一段记录：

① 见《民族音乐》1942 年第 1 卷第 5、6 期合刊，第 3 页。

② 同上注。

下午老百姓和我们一起唱道情。丁一拉、吹、唱都很熟练，而我则既不会吹又不会拉，而唱也唱不好，也不像老百姓的样子。自己是搞音乐的，而如此低能颇为惭愧，不管将来搞什么，终得学会拉一样乐器，学会记民歌（丁一把一个道情过门一下记下了，而我很久还记不下来）。①

麦新的《创作不是少数人的事情》一文表明，新音乐权力话语中对音乐技术的轻视，以及部分新音乐工作者不重视学术只空谈思想的片面认识由来已久，且具有广泛的影响，并在新音乐工作者中形成为一种心理定势或类于"集体无意识"式的共识，这种认识是在抗日救亡时期的新音乐运动中形成并一脉延续下来的。但是，麦新日记中发自内心的真实记载又同时说明，当面对音乐创作、音乐实践的时候，一些批判"技术至上主义"的新音乐工作者们，往往在内心深处是意识到音乐修养与掌握技术的重要性的。这种内心与言行的不统一，不能不说是个令人深思的矛盾问题。

从上述新音乐权力话语的几个方面的主要表现可以看出，走向权力化的新音乐思想具有一个根本的历史局限，那就是"左"的政治思想的影响。无论是音乐作为武器必须为政治服务的一贯认识，还是轻视创作技术强调以声乐创作为中心的思想观念，无不与"左"的政治思想的影响与制约有关。这种影响实际上在30年代初的左翼音乐运动中即已初露端倪，此后则贯穿了救亡音乐思潮发展的整个过程，而在新音乐运动中体现得尤为突出。当时的左翼音乐家周巍峙先生曾回忆说：

"左"的思潮的影响，在30年代就有，当时所谓学院派，就是资产阶级派，还有将任光叫买办音乐家，而有些作品如《春天里百花香》、《四季歌》叫小资产阶级情调，或者叫没落情调的表现。当时冼星海的一些作品，也被划到印象派，印象派也是资产阶级，所以各种各样的人或事，排上这个队以后，除了救亡派，天下都是资产阶级。带着这种"偏见"，对排上这个队的人或者不屑一顾，漠视他的历史作用，或者加以夸大、攻击。②

周巍峙谈到的"左"的"偏见"问题，我们在本章的论述过程中已多有

① 中国音乐家协会理论委员会、中国音乐家协会内蒙古分会编《〈大刀进行曲〉及其他——麦新歌文集》，人民音乐出版社1984年版，第127—128页。

② 李岩《冬来了，春还会远吗？——纪念黎锦晖诞辰110周年学术研讨会要点实录》，《中国音乐学》2002年第1期，第141页。

发现，其中很重要的一个原因是新音乐运动中“宗派主义”的作祟使然，而新音乐运动中“宗派主义”的集中表现，就是周巍峙提到的“救亡派”与“学院派”之间的矛盾问题。

## 五、救亡派对学院派的批判与否定

30年代的中国音乐界，“学院派”、“救亡派”这种称谓究竟由谁最先使用，现在已难以详加考证。作为周巍峙同时代人的贺绿汀曾在一篇文章中这样写道：

毫无疑问，30年代的救亡歌咏运动是好的，必须充分肯定。但是人为地虚构一个所谓“学院派”作为“新音乐运动”的对立面，并且对之进行长达几十年的无休止的斗争、攻击、诬蔑，造成音乐界长期以来不能团结。这是严重违背党的统一战线政策的。①

不难看出，“学院派”是作为“新音乐运动”的对立面而被人为“制造”出来的，这与周巍峙所说的30年代在“左”的思潮影响下，“除了救亡派，天下都是资产阶级”的宗派主义思想有着必然的联系。无论如何，这两个人为划出的音乐派别，表明两“派”之间已经存在着严重的分歧与矛盾。向延生先生在《“学院派”的首领黄自——黄自对20世纪中国音乐的影响》一文中，对学院派和救亡派由来的论述，可以与周巍峙、贺绿汀的回忆相互参证。向延生认为：

日本军国主义1931年侵占东北时，黄自、陈洪、何安东、唐学咏等上海、广州、南京音乐院校的师生，陆续创作了四部合唱曲《抗敌歌》等爱国歌曲；因其演唱技巧较为复杂，又多流行于音乐院校和专业演出团体，故而被称之为“学院派”。其后日寇又不断向华北发动进攻，中华民族面临生死存亡的危急关头。聂耳等左翼音乐家根据时代和群众的需要，从1934年起创作出《毕业歌》、《义勇军进行曲》等深受群众欢迎的救亡歌曲，因而被称之为“救亡派”。②

很显然，所谓学院派的“学院”主要指上海国立音专以及私立广州音乐院等专业音乐院校，学院派音乐家也主要是指这些院校里的师生和一

① 贺绿汀《对1985年的希望》，《贺绿汀全集》第6卷，上海音乐出版社1997年版，第1页。

② 见《中国音乐学》2005年第3期，第114页。

些学院出身的音乐家;救亡派则主要是指当时提出"新兴音乐"口号并大力创作群众性救亡歌曲的非学院出身的音乐家们。尽管所谓"救亡派"与"学院派"并非旗帜鲜明的自立门派,这样的称谓对列入其中的音乐家的评价在很大程度上也难以符合历史实际,但由于这种派别之称在30至40年代新音乐的发展中的确存在,在后来的历史发展中也具有某种"约定俗成"的观念认识(尽管这种观念认识是值得反思的),因此,我们权且就沿用这样一对并不科学的概念指称,对救亡音乐思潮和新音乐运动中由于不同音乐文化背景、不同政治思想的制约,一些非学院音乐家和学院音乐家之间所存在的分歧与矛盾问题,进行一番简要地回顾与分析。

救亡派与学院派之间矛盾的端倪,始于30年代初左翼音乐运动与抗日救亡音乐思潮的兴起,1934年吕骥与张昊之间的那场笔战,已经为后来救亡派对学院派的批判拉开了序幕。继吕骥之后,聂耳旗帜鲜明地对学院派进行了更为猛烈的抨击。

随着《大路歌》、《义勇军进行曲》等歌曲在广大民众中的倍受欢迎,聂耳在他生命的最后两年中逐渐成为具有全国影响的青年音乐家,同时也是左翼音乐家中的代表人物,因此,聂耳对学院派的批评,是能够代表当时左翼音乐家或救亡派对学院派的态度的。如果说在救亡音乐思潮兴起的背景下,聂耳在国内以"黑天使"为笔名所发表的《中国歌舞短论》一文对黎锦晖颇具锋芒的批评,具有其合理性与积极意义的话,那么,1935年6月3日,聂耳在到达日本月余后于中国留学生举办的"东京艺术座谈会"的一次公开演讲中对学院派的抨击,却显示出令人惊讶的片面与极端,从中不难见出"左"的思潮的影响。

据曾现场聆听演讲的聂耳的朋友伊文在1935年10月撰写的纪念聂耳文章中的回忆得知,在这次题为《最近中国音乐界的总检讨》的演讲中,聂耳把当时的中国音乐界划分为三个阵营:

一个是代表中国的封建意识的保守的音乐家群,受政府豢养的学院派,如国立音乐院的萧友梅等便是他们的代表。他们的工作,是死命制作古典的歌曲,供政府及一些学校采用,后来看见《毛毛雨》派之活跃和新兴音乐的抬头,他们便发觉了自己与民众相距太远。为了取得在大众间的地位,他们也曾作了许多如《吐痰歌》、《新生活歌》之类的半新不旧的歌曲,然而因为他们意识的落后,作品内容枯燥,结果除供政府御用之

外，一点也得不到大众的欢迎。

第二便是所谓《毛毛雨》派的黎锦晖等。黎锦晖的作品如《毛毛雨》、《妹妹我爱你》等等风行一时，然而这些所谓"靡靡之音"的歌曲，虽然取得资产阶级及小市民的一时歌颂，但因与封建意识相抵触而遭政府禁止及为大众所唾弃，一经新兴音乐出现便失去了大众的同情，一天天走到牛角尖里去了。现在，黎锦晖他们虽还在死命制作"哥哥妹妹"的东西，然而街头巷尾已没有谁唱他们的歌了。这是证明了代表没落资产阶级意识的音乐已失去了时代的意义，当然要让别的来起而代之！

第三是《渔光曲》在电影中出现后，中国大众的音乐倾向便明显地转变了，《渔光曲》便适应他们的一部分的愿望而热烈地受到欢迎。《渔光曲》虽然替大众诉出一部分的苦痛，但它是悲观的、微弱的，不能给他们以满足，于是更前进、更有力的歌曲便应大众的需要而出现，自《码头工人歌》、《逃亡》、《开路先锋》等电影歌曲的异军突起，中国乐坛的新倾向具体地体现了出来。现在，中国新兴乐坛是天天在转变、在跃进，偕着革命的大众向最新的境域前进！①

是次演讲，在聂耳与母亲、哥哥、姐姐的通信②，聂耳的朋友蒲风纪念聂耳的文章③，日本作家齐藤孝治为聂耳而撰写的评传性著作④中，都有简要记述；上述由聆听演讲的友人"伊文"记录的部分演讲内容，在中国学者王懿之撰写的《聂耳传》⑤，以及日本学者榎本泰子的博士学位论文⑥中都有引述。由于聂耳本人并没有留下演讲内容的具体记录，因此，我们不能断定由其朋友记录的上述引文是否真实地再现了聂耳当时演讲的原始内容，是否与聂耳的演讲本身有着些许的出入，但从聆听过演讲的蒲风以及聂耳友人张天虚等人纪念聂耳的文章⑦可以发现，上述

① 伊文《记聂耳》，东京聂耳纪念会编《聂耳纪念集》(1935 年 12 月 31 日)，转引自《中国近现代音乐史参考资料》第 3 编(1927—1937)"聂耳专辑"第 376 页，中国音乐家协会、中国音乐研究所 1959 年 5 月 16 日编印，油印本。

② 聂耳《致母亲、哥哥、姐姐》(1935)，《聂耳全集》(下卷)，文化艺术出版社、人民音乐出版社 1985 年版，第 159 页。

③ 蒲风《天才损失年——悼聂耳》，《中国近现代音乐史参考资料》第 3 编"聂耳专辑"，第 380 页。

④ 〔日〕齐藤孝治《聂耳——闪光的生涯》，庄丽译，上海音乐出版社 2003 年版，第 221 页。

⑤ 王懿之《聂耳传》，上海音乐出版社 1992 年版，第 296－297 页。

⑥ 〔日〕榎本泰子《乐人之都上海——西洋音乐在近代中国的发轫》，彭谨译，上海音乐出版社 2003 年版，第 244－245 页。

⑦ 天虚《聂耳论》，《中国近现代音乐史参考资料》第 3 编"聂耳专辑"，第 362 页。

引文的主要内容是基本可信的。值得注意的是，聂耳在国内对学院派虽然已流露出委婉讥刺的话端①，但绝非此次在日本演讲中的措辞所可比拟。无论是对学院派的尖刻批判还是对“黎派音乐”与《渔光曲》的指责与贬抑，聂耳都是以他创作的“新兴音乐”为比照的。在他看来，面对以大众歌曲为代表的“新兴音乐”，学院派音乐创作以及城市流行歌曲的写作都已与时代格格不入。聂耳对黎锦晖的批评延续了他在国内一贯的观点，但对任光《渔光曲》的批评却与他在国内时的肯定性评价有着很大的不同，所可褒扬的只是以他本人作品为代表的大众歌曲创作。最为引人注意的是，在这次演说中，聂耳对以萧友梅为代表的学院派做出了根本性的否定。把学院派定性为“思想保守的封建意识的代表者”以及将其指责为供政府“御用”乃至为政府所“豢养”的贬斥性评价，都是相当尖刻而有失公允的。聂耳为中国近代无产阶级革命音乐所做出的巨大贡献是无可替代的，但他对学院派批判中所反映出的“左”的音乐思想的深刻影响，也是应当指出的局限之处。

纵观 30 至 40 年代救亡派对学院派的批判，可以发现，国立音专的萧友梅与黄自两位音乐家一直被视为学院派的领袖人物，从而成为舆论批判中的焦点人物。

1938 年，针对一些人对学院派和作曲家黄自冠以“古典派”和“形式主义”的指责，贺绿汀在《从“学院派”、古典派、形式主义谈到目前救亡歌曲》一文中，不无忧愤地指出：

> 最近逝世的黄自先生回国以后，毅然以建设中国音乐文化为己任，埋头苦干，使它能初具音乐学校的模型……学校内部组织与课程，它与世界任何国家的音乐院相同，并未曾专门在贩卖外国的老古董，也未曾标新立异，最进步的国家苏联，它的音乐院校也不能例外……可是，一个这样起码的音乐学校，竟也被人随便加上一个“学院派”美名！攻击“学院派”的人大概有两种论调：一种论调说这些“学院派”脱离时代，不去做救亡工作；另一种论调说“学院派”所学的是形式主义、古典派的东西，是

① 在 1935 年 1 月 6 日上海《申报》(本埠增刊)上发表的《一年来之中国音乐》一文中，聂耳在记述本年度电台播音时这样写道：“那些高踞在学府里的专家们，今年也有走到播音台里面去的。国立音乐专科学校的学生们，今年上半年每月总要到中西药房播音台广播一次音乐节目的……但这些节目在那许多千奇百怪的播音节目中，实在也难于引起人们的注意。”这里的叙述已不难看出聂耳对学院音乐家“高高在上”的不满。

死去的艺术。①

作为音专最具代表性的作曲家之一的黄自先生，早在“九一八”事变后即创作了许多爱国歌曲，对他的上述批评显然是有失公允而错误的。在贺绿汀看来，抗战期间不但要产生那些用以唤醒民众、教育民众的救亡歌曲，还要进一步创作出能够代表中国音乐文化的音乐，所谓能够代表中国音乐文化的音乐绝不是那些填上抗战歌词的《打牙牌》或《十八摸》之类的庸俗小调。因此，贺绿汀认为：

我们的严肃的音乐委实还太少。实际上，即令是极简单的抗战歌曲，假如要使它有力，有煽动性，能够深入广大的农民工人群众中去，也得讲究点起码的技术。首先要有组织……剧本不好，总还有个故事在。音乐写得不好，只是噪音一团，使人听了讨厌。然而，这就是让一些似是而非的先生们所以喊出反“古典派”、“形式主义”口号的原因。……其次要有“音乐”，要能够抓住歌词的情绪在曲调里表现出来。我们的天才音乐家每每连歌词没看清楚，就在歌词上面填起12345来，就算是一首歌，要大家去唱。你常常会看见满纸都是极不通顺的句子，极其次二等滑稽的变态拍子！偏偏说这是新派音乐，是“粗线条”。②

可以看出，所谓“救亡派”与“学院派”之间在音乐创作上的矛盾焦点主要是创作技巧的高下问题。有关新音乐创作技巧的矛盾问题，从本章第三节的论述中即不难发现。在贺绿汀看来，那些将学院音乐家视为学院派、古典派，将学院音乐家的创作指责为形式主义的人们，恰恰是不重视音乐技巧乃至创作技术极为幼稚与不了解音乐艺术规律者。

综观救亡派与学院派之间的是非矛盾，可以发现一个很重要的特点，那就是二者之间的矛盾斗争，基本体现为救亡派对学院派的批判乃至不乏偏激的攻击；学院派则鲜有对救亡派的攻击性言论，其主要表现是对某些救亡歌曲在创作中存在的技巧幼稚现象提出批评。而且，抗战全面爆发后，学院派在舆论方面基本处于被批判的地位，本章前述一些新音乐家针对陈洪和陆华柏的批评事件，即已清楚地表现出这一特点。尤其值得注意的是，抗战胜利后，在救亡音乐思潮中发展起来的对学院派的批判并没有结束，而是大有愈来愈烈之势，其余响甚至一直波及至

① 见《贺绿汀全集》第4卷，第50页。

② 同上著，第51页。

中华人民共和国成立后很长一段时间，对 1949 年之后的音乐事业产生了很大的消极影响。因此，新音乐运动中救亡派对学院派的批判，乃至 40 年代末对学院派而做出的根本否定，也是新音乐思想走向权力话语的一个很重要的标志。

40 年代后期，在救亡派与学院派思想观念的继续较量中，一方面依然反映出抗战期间有关创作技巧的旧矛盾，另一方面则继续反映出“究竟谁是新音乐历史的真正缔造者”这样一个老问题。

关于新音乐的历史问题，救亡派有着比学院派更多的言论与观点。早在 1936 年“新音乐运动”口号提出之始，一些救亡派音乐家就基本否定了“五四”以来至聂耳之前的新音乐创作的历史与成就。这样一种不符合历史发展的新音乐观在抗战胜利后也依然得以延续，而且有过之而无不及。比如，刘雪庵的《流亡三部曲》被说成是对张寒晖《松花江上》的“狗尾续貂”；黄友棣的《他是我的爱人》与赵元任的《教我如何不想他》一并被视做“冒牌爱国歌曲”的“黄色”音乐，认为是“名为艺术，实则带给人民的则一无所予”。①这样的历史评价不免让我们想到了周巍峙先生对 30 年代救亡派“左”的思想实质的回忆与评价：“除了救亡派，天下都是资产阶级。带着这种‘偏见’，对排上这个队的人或者不屑一顾，漠视他的历史作用，或者加以夸大、攻击。”

正如 30 年代贺绿汀为黄自遭到的指责所做出的反驳一样，40 年代后期在批判学院派的一些文章中，也往往是在为聂耳所受到的技巧幼稚的评价进行辩护。比如，有人在纪念聂耳的文章中这样写道：

> 不管某些所谓“学院”派的“艺术”家的如何轻视，不管某些存着什么心的人们的如何诬蔑，哪怕他从没有写过什么交响乐曲或者什么大合唱，而仅仅只写了那么短短的三十几阕歌曲；然而他毕竟伟大了……②

而下文在捍卫聂耳的历史地位的同时，已经不点名地把黄自推到了与聂耳相对立的一面：

> 所谓“学院派”的音乐家们，也不过是在屋子里唱唱“哈利路亚”和写写不着边际的“怀古”而已。只有聂耳，他既同情善良的人们受着那无情的灾难，又愤然于靡靡之音侵蚀人们的灵魂，更看不惯不管客观现实只

① 赵楚迁《是什么使他这样伟大的?》，《新音乐》(华南版)1946 年第 1 卷第 4 号，第 2 页。

② 同上著，第 1 页。

躲在都市里大唱其《农家乐》等现象，毅然举起了光明的火把，以他的艺术，喊出了人们求生的方向。[①]

从中不难看出，黄自与聂耳已被一些救亡派音乐家视为学院派与救亡派各自的代表人物。

因此，有一点也须指出，40年代后期，对学院派的批判依然是针对30年代发展起来的上海国立音专。在救亡派或一些新音乐家看来，国立音专理所当然是学院派的大本营，这个大本营是怎样的呢？1948年，夏白[②]曾在文章中这样评价国立音专以及其中的音乐家们：

在新思想和新的社会运动澎湃高昂的大革命时代，中国建立了第一个古典音乐教育的学校。其实这对于革命运动方面说，那是一个哑巴样的音乐学校……仅是一个温暖的资本主义音乐的中国摇篮……一九二七以后的音乐院，一直就是服务于国民革命后反进步的军阀统治阶级。所以，一九二七以后的国立音乐院，它的主要方向，并没有促进革命文化，反而给军阀统治阶级加添了一个统治心灵的新工具。[③]

这所哑巴样的音乐学校的主要负责人萧友梅及其合作者黄自又是起着怎样的作用呢？夏白说：

他和他的合作者，在学院里关着大门，教的是古董，唱的是古董，创作的也不过如像古董而已；只是这古董不是中国的，是西洋货色罢了。

即便是在谈到"九一八"以后以国立音专为代表的学院派的音乐创作时，夏白也认为：

学院派音乐虽然在意识上有了新的倾向，意欲表现新内容，但形式技巧上并没有改变他们一向固执的以西洋音乐为祖宗的态度。因此他们的抗战歌声，便只能做学院教材，只能在"教育行政界"党军音乐会里用庄严的姿态出现，与民众的关系甚少的。

不难发现，上述评价已经把国立音专以及萧友梅和黄自在中国新音

---

① 明敏《纪念聂耳》，《综艺》1948年第2卷第1期，第10页。

② 夏白(1919— )，四川渠县人，作曲家。1946年毕业于四川省立戏剧音乐学校，曾参加"新音乐社"，后从事音乐编辑工作。建国后任中国音协上海分会秘书长、中国音协理事等职。主要作品有文集《在新音乐运动的行进中》和歌曲《迎着战斗的春天》等。

③ 夏白《〈近二十年歌曲选辑〉代序》(1948)，夏白《在新音乐运动的行进中》，上海教育书店出版社1951年版，第5、6页。下引夏文未注者同此出处。

乐发展中所做出的巨大贡献一笔抹杀了，国立音专被描画成为军阀服务的反动堡垒和资本主义音乐的中国摇篮，而萧友梅和黄自等学院音乐家则被视为学院派的领军人物，他们所起到的作用只不过是创作一些于革命毫无关系的古典音乐，以用来作为学院派的教材或为党军音乐会服务而已。而且，在夏白看来，“音乐院用这种态度僵化了教育、创作、演出……一直到‘九一八’以后很长一段时间都很少改变”。

实际上，对学院派的类似这样的评价，在40年代的新音乐界并不少见，这也就进一步表明了这样一个尖锐的矛盾问题，即随着新音乐思想的进一步巩固，救亡派与学院派的分歧开始进一步加深，但其突出表现却主要是救亡派对学院派的批判乃至攻击与彻底否定，学院派则基本上选择了保持沉默的态度，救亡派在舆论上取得了事实上的胜利。而且，值得注意的是，40年代末，对学院派的彻底否定，已经从救亡派音乐家发展至一般音乐爱好者，尤其令人感到惊讶的是，“打倒学院派”的口号也开始堂而皇之地出现在音乐理论刊物上。这一新的特点，我们可从1949年《音乐评论》上发表的一封署名“冬虫”的《读者意见》中得到清晰的认识。

在这封读者来信中，作者把和声、曲体等音乐创作中最基本的一些技术手法视为作曲家“欺骗自己”、“愚弄人民”的手段，是“把音乐束缚成木乃伊”、“送进了象牙塔使音乐永世不得再见天日”的表现。而且，作者认为，一切器乐艺术都是要不得的，只有声乐艺术是值得提倡的：“上天给每个人一副喉咙，却不见哪个地方长出一架披霞娜或是树上长出一个怀娥铃来。这般糊涂虫不去在自己的嗓子中找出路，却在死机器上去下苦功夫，宁非笨蛋。”作者同时对西洋音乐与演唱技巧等方面也极尽嘲讽之能，把西洋歌剧说成是“打架式的歌剧，若在着凉发烧之际为了发汗，或许还可派派用场”；把歌唱的“共鸣”讥讽为“公鸣母鸣”。总之，在作者看来，这一切都是“学院派的专家们”的“功劳”，所有相关音乐的创作技法都是“刁钻古怪使人民所不能了解的东西”，学院派的艺术都是与时代所不相合拍的。作者最后提出了自己的对策，那就是“一切所谓艺术的学院，都应该彻底打垮之，使之不再为中国新艺术的障碍”。总之，根本的一点就是要“打倒学院！”“打倒学院派！”①

① 冬虫《读者意见》，《音乐评论》1949年8月第44期，第25、26页。

从信中“合声”(和声)、“八段体”、“七和弦转调到三和弦”等音乐术语的误解与臆造,以及“中国代表团在第一次大战后的巴黎和会中高唱聂耳的《义勇军进行曲》”的信口杜撰历史,可以推测本文作者不像一位音乐工作者,但极有可能是一位革命歌曲的爱好者。有意味的是,《音乐评论》的编者还专门为这封信中的一些杜撰性文字作了一些必要的匡谬性注释。发表这封人民来信绝非表明本刊编者就同意“冬虫”先生的意见与建议,但是,这封信中所透露出的一个严重问题和潜在信息是:“学院派”在当时似乎已成众矢之的,一般音乐爱好者对“学院派”竟然也是如此痛恨而意欲打倒之,可见自 30 年代中期即已出现的“打倒学院派”的口号已经从隐性的口头存在转为显性的文本存在,音乐界的内部斗争已然成为一个一般音乐爱好者也明了的事实。

正如本章在论述“救亡音乐运动的全面展开”时所指出的那样,“九一八”事变后,国立音专的学院音乐家们率先创作了一批反映抗日救亡的爱国歌曲,而在抗战全面爆发后,更多学院出身的音乐家都谱写了大量的抗战歌曲,以音乐为武器积极投身于伟大的抗日战争,为抗战与民族解放做出了应有的贡献。值得一提的是,由中央音乐学院萧友梅音乐教育促进会黄旭东、汪朴二人新近发现的一份萧友梅在抗战时期论述音乐与抗战之关系以及抗战时期如何发展国立音专的珍贵史料——《国立音乐专科学校为适应非常时期之需要拟办集团唱歌指挥养成班及军乐队长养成班理由及办法》,可以进一步使我们深入地了解以萧友梅为代表的学院派音乐家,在音乐与救亡之关系问题上,究竟有着怎样的认识。

该史料是萧友梅于 1937 年 12 月 14 日送呈时任国民政府教育部长王世杰的一份办学报告,此时上海已沦陷月余。

萧友梅把当前的抗战时期称为“非常时期”,是一个“大转变的时代”,在这样一个抗击外来侵略的民族战争的非常时期,他对音乐的功能、中国新音乐的出路等问题也有了一个“大转变”。萧友梅一生最为关心的是中国的专业音乐教育,依托音乐教育,他梦想能够早日创建俄罗斯国民乐派意义上的中国的国民乐派;对于音乐的现实功能问题,他更多地是接受蔡元培先生的美育思想,希冀以音乐提升社会风气与塑造新民,从而在广义的层面上为社会进步服务。但在抗战爆发、偌大的上海已容不下一张课桌、音专已无宁静之日的非常时期,萧友梅对音乐功能的认识是,“音乐是精神上的国防的建设者”。他具体论述道:

国防不单是有了飞机大炮便可成功，有了这些武器，还要靠忠心的壮士来使用它；而民族意识之醒觉，爱国热忱之造成，实为一切国防之先决条件。倘民众有必死之心，虽徒手，亦可与敌人周旋一两回合；若皆存苟安之念，有了飞机大炮，也还要拱手而让诸敌人。历史昭示我们，不只要建设一道坚固的物质上的国防，并且须建设一道看不见，摸不着，而牢不可破的精神上的国防：即民族意识与爱国热忱的养成。

音乐——和别的艺术一样——无论在实际上或理论上，都应该，并且的确是实用的……现在既然到了一个大转变的时代，音乐应该即刻从非意识的境界苏醒过来，回到意识的境界，意识地替国家服务。①

肖邦的音乐曾被誉为是“花丛中的大炮”，它强调了音乐作为非常时期的精神武器的巨大作用。萧友梅对音乐是“精神上的国防”的认识，也正是强调了音乐作为战斗武器的特殊功用。强调音乐“是实用的”，要求音乐必须“替国家服务”，这样一种看似纯粹功利主义的音乐功能观，与萧友梅以往的音乐美学思想是大不一样的，上述观点与“救亡派”对音乐功能的认识并无二致。从萧友梅的慷慨陈词中，我们仿佛看到他血管中所流淌着的那一腔抗敌热血，汹涌澎湃；也宛若聆听到他那颗滚烫的爱国之心有力跳动的声音。这位“学院派”代表人物在抗日救亡的历史时刻，表现出了一位知识分子应有的爱国情怀。萧友梅还对抗战时期如何发展音乐，提出了自己的一整套具体措施，其中包括“废弃作为奢侈品的音乐”、“废弃一切个人主义的音乐”、“提倡服务的音乐”、“提倡集团唱歌”、“提倡军乐队”、“实行音乐到军队里去”、“音乐作品合时化”和“救亡作品巨量产生”等一系列有利于抗战需要的设想。由此，对于建立中国国民乐派的理想和探索中国音乐的出路问题，萧友梅也提高到了一个前所未有的顺应历史发展的政治高度：“从服务中建立中国的国民乐派；跟随中华民族的解放而获得中国音乐的出路。”总之，萧友梅认为：

在这回大变动之后，民众和国家对于音乐的需求是格外的热烈，因为音乐是建设精神上的国防的必需的工具。音乐教育应该迅速改变方针，以能适应目前伟大的需要为依归；以维系民众信念，团结全国人心，强调民族意识，激发爱国热忱等工作为己任，努力迈进。为国家应如是，

① 萧友梅《国立音乐专科学校为适应非常时期之需要拟办集团唱歌指挥养成班及军乐队长养成班理由及办法》(1937)，《中国音乐学》2006年第2期。以下未注萧文引文同此出处。

为音乐本身，亦只有如是，才可希望找到那二十年来无处寻觅的中国音乐的新生命。

上述引文的最后一行文字是耐人寻味而值得注意的。萧友梅所提出的“中国音乐的新生命”是什么？自创办国立音乐院以来，萧友梅一直是在不遗余力地推进专业音乐教育的发展，其根本目的在于培养新式音乐人才、建设中国新音乐。但是，音乐的意义与功能并不仅在于音乐自身，一国或一民族之音乐的生命，也不在于新的音乐创作的不断出现，音乐的意义与生命就在于它是否能成为凝聚民族意识与推动时代发展的精神力量。因此，中国音乐的生命不仅仅维系于新音乐的发展，而在于它应当具有的体现中华民族精神的伟大力量；激发爱国主义与增强民族意识，理应是建设中国国民乐派的内中之意。如果我们没有误读萧友梅的话，那么，我们可以这样说，正是在争取民族解放的抗战时期，萧友梅将凝聚民族精神、培养爱国情怀视为中国音乐生命的根本所在，使音乐成为中华民族伟大精神的象征，就是萧友梅以及中国新音乐所要寻觅的新生命。笔者以为，萧友梅于 1939 年发表的《国乐复兴我见》一文，可以视为他对中国音乐新生命之理解的进一步补充与说明。此文在本书第五章谈及萧友梅国乐改进思想时已有较为详细的介绍，可与此处互为印证。

另外，萧友梅在这份报告中所提出的针对战时音乐发展的部分设想，也在他随后于国立音专《音乐月刊》答记者问的一篇文章中得到展示，此文早在 1938 年初即已发表。当记者问：“音乐向来被认为奢侈品，尤其是在患难的时代；但我们都相信音乐不是奢侈品，而是一种精神上的必需品。在这国家多难之秋，有何方法可以证明我们的理论，使音乐在实际上为国人所了解？”萧友梅回答道：

在这国难期内，如环境许可时，应尽力创作爱国歌曲，训练军乐队长及集团唱歌指挥，使他们在最短时期可以应用出去，方可证明音乐不是奢侈品。关于此种工作如能由政府提倡更容易发生效力。①

尽管由于未获政府批准以及因其他条件的制约，萧友梅提请设立专门的“集团唱歌指挥养成班”和“军乐队长养成班”的计划并未能得以

---

① 萧友梅《关于我国新音乐运动》，《音乐月刊》1938 年第 1 卷第 4 号，第 76 页。

实施，因此也就没有在当时产生实际的社会影响。但是，萧友梅爱国爱校，试图以音乐服务于民族圣战的崇高爱国情操和民族意识却是不能被历史所遗忘的。萧友梅上述高扬抗日救国意识的音乐思想，对于长期以来对学院派以及他本人在音乐与救亡问题上的一些不实之词的攻击，无疑是一个最为有力的回应。

回顾 20 世纪 30 至 40 年代救亡派与学院派之间的是是非非，无论是 30 年代吕骥与张昊之间由音乐的实用主义所展开的那场锋芒初露的笔战，还是聂耳在日本对国内学院派的抨击，更遑论 40 年代救亡派对学院派的根本否定乃至“打倒学院派”口号的公开发表，无不反映了救亡派与学院派之间近乎水火的分歧与对峙状态。反思这场历史性的分歧与对峙，可以发现其中所包含着的复杂而深刻的历史原因。救亡派与学院派之间所存在的种种矛盾与斗争，其根源均在于双方对新音乐本质认识的不同，对音乐创作技术与音乐功能要求的不同，其本质则是一场音乐领域里的思想斗争与政治斗争。学院派对新音乐的认识是着眼于音乐形态方面，而救亡派则更多地着眼于音乐的内容与思想性，由此就引发了二者对音乐创作技术的不同态度。学院派重视音乐的创作技巧，认为这是音乐之所以成其为音乐的根本，特别是对西方音乐创作技法的学习与运用，是新音乐相对于中国传统音乐之所以“新”之处。学院派的这种音乐实践，就其内容与形式方面，在 30 年代的中国也出现了难以更广泛地与时代思潮和现实社会紧密联系的矛盾。救亡派则更为重视音乐在内容与形式上的大众性，但却回避了创作技巧上的精益求精，甚至不乏由于关门主义心理而出现的排斥创作技巧的倾向。从对音乐功能的认识与理解来看，在学院派看来，音乐的功能除了为抗日救亡而服务之外，还有着最一般的美育与专业教学等方面的内容；而在救亡派看来，音乐必须为抗日救亡服务，必须成为解放革命大众的武器。也正是由于对音乐功能的不同认识与强调，使得这些本是不同音乐创作观念的学术问题，后来被是否为抗日救亡而创作、而服务的标准加以政治化，并逐渐形成了救亡派与学院派两个俨然敌对阵营的对峙局面。事实上，救亡派与多数学院派音乐家都为伟大的抗日救亡运动做出了自己应有的贡献，但一些救亡派音乐家对学院派没有为抗日救亡而创作的指责却是有悖于历史事实的，

对学院派音乐创作必须完全为救亡而服务和为普通大众所接受的要求也显得过于苛刻了。

值得思考的相关问题是，对学院派的批判为什么会集中在三四十年代最为壮烈的抗日救亡运动与战争时期？考察救亡派与学院派思想斗争的理论与实践可以发现，除却上述思想分歧之外，另一深层原因还在于二者在抗日救亡的非常时期对民族主义理解的不同。“九一八”以后，无论学院派还是救亡派的有关抗日救亡的歌曲作品，从其表现内容上看都是带有鲜明的民族主义色彩的；无论吕骥的《中国新音乐的展望》一文还是萧友梅《国立音乐专科学校为适应非常时期之需要拟办集团唱歌指挥养成班及军乐队长养成班理由及办法》中所提出的非常时期的音乐思想，都表现出以爱国主义为其根本的民族主义思想内涵。毫无疑问，音乐领域里的这种民族主义特征，来自于抗日救亡运动中反帝反封建的社会政治意义上的民族主义心理的影响，它反映了中国人民在抗日救亡的正义之战中所表现出的不可阻挠的集体意志，是中华民族反抗外来侵略必胜信念的体现，其思想实质是崇高的爱国主义与深厚的民族情感，值得我们充分的肯定、继承和发扬。但是，这种民族主义心理反映到音乐思想理论上，救亡派与学院派之间却有着理解上的不同。在一些救亡派音乐家看来，西方音乐的复杂技巧与学院派某些难于接近普通民众的音乐创作是与资本主义文化、帝国主义列强以及民族意识淡漠等政治性内容不可割裂的，而一些学院音乐家则更多地是把对西方音乐技巧的学习看做是对一种艺术创作工具的掌握，认为不管反映何种思想内容，音乐应首先成其为音乐，不能因为思想内容的求新与进步而忽视音乐技巧表现的重要意义。尽管救亡派与学院派的音乐创作同样都体现出学习西方音乐的深刻影响，但在思想理论上前者表现出更为强烈的民族主义特征，更多地强调与凸显音乐作为抗日救亡与民族解放之武器的功能本质；后者在同样认识到音乐是战时强大的精神武器的同时，也在强调着学习西方音乐的形态技法的重要性，并力图在创作实践中超越音乐上的民族与国界，使西方音乐成为中国音乐文化的一个新的有机组成部分。因此，战争时期救亡派与学院派在音乐文化上所表现出的对民族主义的不同理解以及对待外来音乐文化的不同态度，也应是造成双方思想分

歧乃至矛盾斗争的又一原因。

此外,救亡派与学院派之间的矛盾之所以根深蒂固,长时期难以消解,恐怕还与一些深层的不便公示的个人心理因素有关,即一些接受过系统音乐教育的学院音乐家抱有对非学院音乐家创作技巧简单而加以轻视或非议的清高心理与专家姿态。从前文引述的赵楚迁等人文章不难发现这一现象的存在。另一方面,某些救亡派音乐家则因音乐修养与作曲技巧的欠缺以及因其而伴生的自卑心理,从而进一步滋生了对技术的排斥和对学院音乐家的逆反情绪。关于这一点,我们从麦新的《创作不是少数人的事情》一文以及他后来在日记中记述因自己音乐技术修养欠缺而产生的矛盾心理即可略窥一斑。

总之,救亡派音乐家以其贴近最广大民众的音乐创作,为伟大的抗日救亡运动做出了不可磨灭的历史贡献,但是,救亡派在发展过程中所形成的某些"左"的理论思想以及对学院派的某些不符合史实的抨击与批判,也是应当指出的历史缺憾。新音乐运动中形成的新音乐思想在40年代后期形成为占有主导地位的权力话语后,救亡派音乐思想中"左"的方面也进一步得到加强,它与学院派之间的矛盾斗争也增添了更多的政治色彩,愈来愈失去艺术民主与学术品格,使得救亡派与学院派之间原本在音乐观念上的分歧最终以二者对峙和救亡派对学院派的攻击与否定而告终。中华人民共和国成立后,很少再看到"打倒学院派"的口号,但是,一个不可否认的事实是,三四十年代在救亡派与学院派之争中形成的宗派主义、"左"的束缚、"关门主义"、"庸俗社会学"等的影响长期以来没有得到纠正,对"学院"的政治偏见也一直没有消除,从而在事实上对1949年后很长一段时期的音乐事业产生了极大的负面影响,"打倒学院派"也终于在史无前例的"文革"中变成了事实。

最后,需要指出的是,新音乐权力话语中"左"的思想的形成,还有一个重要的理论来源,那就是前苏联30至40年代的"极左"音乐思潮的影响。

1936年,联共(布)中央机关报《真理报》给予肖斯塔科维奇的歌剧《马克白夫人》以"形式主义"的严厉批评;1948年,联共(布)中央对穆拉杰里的歌剧《伟大的友谊》又进行了粗暴的批判,并由此深入到对整个苏

联音乐界“形式主义”与“现代主义”的批判，批判的对象扩大到苏联大批的知名作曲家。在当时主管苏联意识形态工作的联共(布)中央领导人日丹诺夫于联共(布)中央召开的苏联音乐工作者会议上的开幕词、发言以及联共(布)中央 1948 年 2 月 10 日关于穆拉杰里的歌剧《伟大的友谊》的决议中，都对这一歌剧作品进行了深入的批判，认为这是一部形式主义的、不为人民所理解的作品，是对社会主义现实主义创作道路的背离，同时这部作品所出现的问题并非一个局部而孤立的现象，事实上反映了整个苏联音乐界的形式主义倾向。①

苏联“极左”政治思想在音乐界的表现，对中国新音乐运动中的指导思想也带来了一定的影响。吕骥在 1936 年《伟大而贫弱的歌声》一文中，即提到了前苏联对肖斯塔科维奇的歌剧《马克白夫人》的批判，认为当时国内一些带有“感伤情调”的歌曲也是如肖斯塔科维奇的音乐一样，是“形式主义”的产物。1949 年，在《苏联音乐与中国》一文中，吕骥又写道：

> 1936 年联共(布)党中央机关报《真理报》给与肖斯塔科维奇所作的歌剧《马克伯夫人》的批评，给了我们有益的教育与警惕，在理论上为我们澄清了形式主义的观点，因为正在那时候我们的作家中也存在着与肖斯塔科维奇相同的观点与类似的现象。无疑地，1948 年联共(布)党中央关于摩拉德里的歌剧《伟大的友爱》的决定与日丹诺夫同志的在苏联音乐家会议上的讲演更深刻地教育了我们，也因为正是我们得到更好的条件向苏联学习，正是大家要求提高，正是有些人对于“沿着工农兵自己的方向提高”发生怀疑的时候。当我们看到这个英明的决定和日丹诺夫同志的光辉的发言之后，我们的疑惑得到了明确的解答。②

---

① 有关联共(布)对肖斯塔科维奇和穆拉杰里以及苏联音乐界形式主义的批判的更多情况，请参见日丹诺夫《在联共(布)中央召开的苏联音乐工作者会议上的开幕词》(1948)(陈冰夷译，《日丹诺夫论文学与艺术》，人民文学出版社 1959 年版，第 45—53 页)；日丹诺夫《在联共(布)中央召开的苏联音乐工作者会议上的发言》(《日丹诺夫论文学与艺术》，第 54—77 页)；联共(布)中央《关于穆拉杰里的歌剧〈伟大的友谊〉》(1948)(曹葆华等译，人民文学出版社 1953 年版，第 127—134 页)；博里斯·施瓦茨《苏俄音乐与音乐生活》上册(1972)(钟子林、张正芳、韦郁佩、陈宗群等译，人民音乐出版社 1972 年版，第 143—233、284—333 页)；肖斯塔科维奇口述，伏尔科夫记录、整理，叶琼芳译《见证》(1979)(花城出版社 1998 年版)等文献。

② 吕骥《苏联音乐与中国》(1949)，《中国现代音乐家论民族音乐》第 392 页，中央音乐学院中国音乐研究所 1962 年编，内部参考资料第 135 号。

作为新音乐运动主要领导者的吕骥，其观点是能够代表很大一部分新音乐工作者的思想认识的，由此可见苏联"极左"音乐思想对中国音乐界的影响。这种影响是深远的，联共（布）中央关于穆拉杰里歌剧的决议以及日丹诺夫的言论，建国后"在我国音乐界一度被奉为马列主义文艺理论，这种'左'的思潮在我国音乐事业的各个领域，包括理论、创作、教学、评论、演出、出版、广播等方面，产生了深刻的影响，长期以来束缚着音乐界人士的思想。"①

前苏联"极左"音乐思潮在新音乐权力话语中的影响，就是音乐必须为政治服务方针的绝对确立，这也同样成为新音乐权力话语中"左"的音乐思想的核心内容。1949年后，在这一被奉为圭臬的方针的指导下，在音乐创作上，不同的音乐样式乃至具体的作曲技术手段也被赋予了阶级性的内容，那些抒发个人情感、表达作曲家鲜明个性或主体意识，而非表现广大人民群众的革命豪情与集体意志的作品，就极容易被视为是资产阶级音乐思想的产物，抒情歌曲甚至也被视为"黄色音乐"，与30年代黎锦晖的流行歌曲联系在一起，遭到严厉批判。这一切都严重影响了作曲家创作的积极性，束缚了音乐创作思想及其技术运用的自由，音乐艺术真正的"百花齐放"在很长一段时期内只能是一种美好的理想。在音乐表演与音乐教育中，同样存在上述制约，运用西洋唱法演唱声乐作品乃至西方器乐作品的演奏，在特定历史时期也一度被赋予了资产阶级的思想内容。在音乐研究中，尤其是音乐史学界，由于"左"的音乐思想的桎梏，使得人们难以客观地认识近代以来中国新音乐文化发展的成就与不足，不能公允地评价不同意识形态下的音乐家为中国音乐的发展所做出的贡献，没有及时地总结半个世纪以来中国音乐发展的经验与教训，以至于在很长一段历史时期内，新音乐权力话语中"左"的思想继续发挥着巨大的制约作用。在音乐批评领域，政治标准第一、艺术标准第二的批评标准，偏重政治思想、淡化艺术技巧的批评观念，使得音乐批评随时具有演变成政治批判的危险，"百家争鸣"的学术自由只是一种奢望。1955年，对贺绿汀《论音乐的创作与批评》一

① 黄晓和《苏联音乐史》（上卷），海峡文艺出版社1998年版，第2页。

文的批判①,就集中展示了新音乐权力话语中"左"的音乐思想在建国后的继续发展及其消极的历史影响。不仅如此,"左"的音乐思想作为一种意识形态,对广大人民群众的音乐观念也发生了深刻的影响,渗透到社会音乐生活中的每一角落里去,严重压抑了人民群众对音乐艺术丰富多样性的自然需求。1949 年建国后很长一段时期以来,抒情歌曲得到群众的青睐,就从一个侧面说明了这一问题。

总之,新音乐权力话语中"左"的音乐思想,除前述救亡派对学院派的抨击中所表现出的"宗派主义"、"左倾关门主义"以及"庸俗社会学"、"机械反映论"等一系列错误思想理论之外,前苏联"极左"音乐思想的输入与影响也是一个非常重要的方面。作为新音乐权力话语"左"的思想的理论核心,音乐必须为政治服务的思想随着由"左"而"极左"的政治思潮的发展,最终从权力走向了霸权,从霸权走到了极权,对建国后特定历史阶段音乐文化的发展带来了严重的摧残,音乐极权思想发展至登峰造极的"文革"时期,成为中国音乐史上最为黑暗的一个时期。极左音乐思潮的恶性发展,表明在救亡音乐思潮下新音乐运动中逐渐成长起来的

① 《论音乐的创作与批评》一文,原为贺绿汀在 1953 年中华全国音乐工作者协会全国委员会扩大会议上所作的一篇专题性发言,后于《人民音乐》1954 年第 3 期全文发表。作者关于反对用政治理论替代具体的音乐理论与技术的学习,主张继承民族传统而又不能排斥对外国进步音乐遗产的借鉴,尊重人民群众丰富的思想感情以及对音乐多样性的要求,重视音乐的艺术规律与提倡百花齐放的精神,以及对音乐批评中出现的公式化、概念化、脱离实际等现象的批评,都具有深刻的现实意义,切中时弊而富有建设性。作为一篇对建国后音乐创作与批评中所存在问题进行全面而深刻批评的理论文章,该文发表后引发了 1955 年的一场针对贺绿汀以及此文的旷日持久的讨论,并最终与正在进行的对胡风"反党反人民的文艺思想"的批判一道,由学术批评而上升为政治性的大批判。这一场涉及到音乐发展以及音协领导内部团结的论争,也引起了中央领导的重视。中共中央政治局委员陈毅和中共中央宣传部副部长周扬直接参加了因此而召开的中国音协党组扩大会议。会后,时任音协主席、副主席的吕骥与贺绿汀两人各自进行了检讨。陈毅和周扬也分别对吕、贺二人做出严厉批评,对由此而表现出的"左倾关门主义"、"宗派主义"、"庸俗社会学"等问题作了批判。1956 年,吕骥在《关于音乐理论批评工作中的几个问题》一文中,对建国后乃至新音乐运动开展以来所存在的庸俗社会学观点、对新音乐及其历史的狭隘理解等问题,进行了反思与批评。吕骥此文的意义在于,新音乐权力话语中"左"的思想的消极影响,终于在建国后得到了初步的反思与纠正。但在随后的"反右"扩大化与史无前例的"文化大革命"中,"左"的音乐思想再次反弹,并最终走向"极左"的音乐专制主义。相关文献请参见贺绿汀《论音乐的创作与批评》(《贺绿汀全集》第 4 卷,第 111—123 页);吕骥《关于音乐理论批评工作中的几个问题》(中国音乐家协会编《新音乐建设文集》上册,音乐出版社 1959 版,第 102—118 页);居其宏《新中国音乐史》(湖南美术出版社 2002 年版,第 31—39 页、附录二)。

“左”的音乐思想，终于在“极左”政治淫威的裹挟下发挥到了极致，同时也预示了它终究要退出音乐舞台的历史命运。

鉴于建国后音乐思潮的发展历史不在本书考察范围之内，此处不再就新音乐权力话语对20世纪下半叶音乐发展的影响做展开性的论述。

·

综本章所述，概而言之，20世纪30年代初至40年代中期的救亡音乐思潮，是在中国人民奋起抵抗日本帝国主义侵略，为争取民族解放与独立的伟大斗争中发生与发展起来的，在这一思潮的统领下，所有具爱国主义情感的音乐家，都以极大的热情投入到这场轰轰烈烈的救亡音乐运动中，以音乐为武器，为民族解放的神圣之战做出了不可磨灭的贡献，那些在炮火与鲜血中诞生的救亡音乐，已成为20世纪中国音乐创作中最宝贵的财富之一。在救亡音乐大潮的发展中，新音乐运动发挥出了巨大的影响力，在新音乐运动中发展起来的新音乐及其思想，是救亡音乐思潮中最重要的组成部分，为中国人民的反帝反封建，争取民族独立与新中国的成立做出了值得骄傲的贡献。同时，也应该认识到，正是由于新音乐创作及其思想理论是在残酷的战争时期成长起来的，担负了沉重的历史重任与政治要求，因而又不可避免地天生带有其局限之处。走向权力话语的新音乐思想，既有其符合历史发展的一面，同时也带来了很大的负面影响。客观地审视与评价这一段在痛苦与屈辱、光荣与辉煌的历史中发展起来的音乐文化遗产，不但可以使我们更为深刻地纪念这一段历史，也有助于我们更为冷静、全面地认识与理解整个近现代中国音乐的发展历程，更为深入地分析各个历史时期音乐思潮的发展及其关系。

# 结　语

在对近代中国音乐历史中所发生的一些重要思潮逐一进行考察与论述之后，我们有必要从总体上对它们所具有的共同特点、它们之间的相互关系及其主要矛盾，以及对这些音乐思潮的当代阐释等问题，加以认真的总结与论述。

## 一、近代中国音乐思潮与新音乐密切相关

综观近代特别是20世纪上半叶中国音乐思潮的发生与发展，可以发现，它们无不与“新音乐”这一音乐样式有着密切的关联。从20世纪初到30年代，曾志忞、萧友梅、黄自、聂耳与吕骥等人，分别从不同角度提出了“新音乐”这一概念，虽然其内涵所指都有一定的侧重与区别，但有一点是相通的，即从音乐形态学的角度讲，各时期不同指称下的“新音乐”都是与中国传统音乐相区别、受西方音乐影响后新生或嬗变的一种新的音乐样式。这一新的音乐样式是音乐新思潮兴起的直接产物，并在此后的发展过程中或成为一定音乐思潮的有机组成部分，或成为一定思潮运动的矛盾对立面。因此，这一时期所发生的音乐思潮，无不与这一新的音乐样式有着直接或间接的关系，在一定意义上讲，近代中国音乐思潮的发展就是一段有关新音乐发展的音乐思潮史。

19世纪末年，在中国音乐历史上长期占统治地位的封建礼乐思想开始受到质疑，“维新思潮”的兴起、日本学校音乐教育的影响以及西乐东渐的深入，使得以西方音乐话语为主、反映新兴资产阶级爱国民主思想的音乐新思潮，在清季末年迅速成长起来，旧的音乐思想的话语霸权地位遭到撼动并逐渐沦为边缘化。新思潮的出现，急切呼唤着新音乐的

诞生，以西方音乐的语汇及其形式为摹本的乐歌编创，承载着启民救国的社会大任，登上了近代中国音乐的历史舞台。学堂乐歌的编创，难免有其萌生期的幼稚与无奈，但中国新音乐的发育正是基于学堂乐歌这一中西音乐交融而产生的胚胎之上，作为新生事物，它的细胞分裂的速度远远超过了同一时期传统音乐的成长。随着中华民国的建立与西方音乐的渐趋受容，学堂乐歌的作用与影响已远远超出学校之外。学堂乐歌，这一主要借用西方音乐曲调，学习西方音乐语言，反映启民救国思想的感性载体，正是这一时期音乐新思潮的鲜明体现。清末民初特殊的历史背景，不仅成就了音乐启民思潮的形成与学习西乐思潮的迅速发展，同时也孕育了音乐美育与国乐改进思潮的萌芽，促生了与学习西乐思潮相对立的国粹主义音乐思潮的崛起。这些思潮在此后的历史进程中是与新音乐一同成长与发展的。

五四时期是中国新音乐的初创期，这一时期的新音乐创作与此后的音乐创作相比，无论从作品的数量还是质量上都不占优势，但是，从音乐思想上看，它却发育得远比音乐创作更为成熟。思想自由、争鸣活跃的学术环境，使得20至30年代前期成为中国近现代音乐史上思潮交错共在、话语权争夺激烈的一个时期。其中，学堂乐歌时期的学习西乐思潮在“五四”后获得了更为深入、全面的发展，旧有音乐文化遗产几乎遭到彻底的批判，中国音乐的转型进一步加剧。学习西乐思潮的内涵，包括了学习西方音乐的创作技术、教育体制、艺术观念等音乐文化的方方面面，这一思潮在中国新音乐的发展中日益发挥着深刻的影响，新音乐创作也正是在这一思潮的浇灌下逐步成长起来，新音乐及其思想日渐深入人心。与学习西乐思潮形成两极的另一极——国粹主义音乐思潮，对西方音乐的“入侵”与“受容”充满抗拒心理，并对学习西乐的文化成果——新音乐这一异质艺术形态持贬斥态度。这一思潮看起来似乎与学习西乐、创作新音乐并不相干，但它在五四时期的迅速崛起，恰恰反映了学习西乐思潮与新音乐的进一步发展对中国传统音乐所带来的巨大冲击。也就是说，国粹主义音乐思潮是由它的矛盾对立面——学习西乐思潮所促生的。国粹主义音乐家对传统旧乐的依恋与保护，对新音乐以及学习西乐思潮的否定与排斥，反映了新音乐发展中所必然要经历的曲折与坎坷，同时也表现出传统音乐在新音乐话语面前困苦而尴尬的艰难处境。

学习西乐思潮与国粹主义音乐思潮之间矛盾的日益加深,实质上反映了如何选择中国音乐的发展道路问题。建立在学习西乐基础上的新音乐创作是否应成为中国音乐发展的方向,在主张全面学习西乐者和主张维护传统音乐者两方的认识中是完全不同的。因此,学习西乐思潮与国粹主义音乐思潮都牵涉到对新音乐的价值认同与判断问题。在主张师法西乐者看来,唯有在学习西乐的基础上创造新音乐,才能摆脱长期以来音乐发展的落后局面,实现中国音乐的振兴,才有可能在将来建立起以俄罗斯国民乐派为榜样的中国国民乐派。在主张维护传统、保存国粹者看来,新音乐的发展无疑是对传统的背离和抛弃,它只能造成音乐国粹的进一步衰落与沦亡。因此,在学习西乐思潮和国粹主义音乐思潮二者之间反映出的中西音乐矛盾问题,无不与新音乐的进一步发展有着内在的联系。

与学习西乐思潮和国粹主义音乐思潮所不同的是,国乐改进思潮表现出较为中间的一种音乐价值取向。新国乐的创作既不能仅在传统旧乐的方阵中翻跟头,更不能完全建立在外来音乐的基础上重构新的国乐,只有既不丢弃传统而又能容纳外来的潮流,立足国乐而吸取西乐的技术语言,在中西调和中探索新国乐的创作与发展,才是当时国乐获得新生命的唯一出路。刘天华的国乐改进经验,几乎成为传统音乐嬗变与发展的一种经典模式。从"新音乐传统"的角度看,这些新国乐的创作同样是新音乐历史中不可割裂的重要一环,是新音乐的重要组成部分。

五四时期音乐美育思潮的形成,同样与新音乐的发展有着密切的关联。音乐美育思潮的传播以及音乐美育的实施,不仅在一定程度上对新音乐创作局面的初步形成产生了一定的促进作用,同时也对五四时期音乐教育的发展起到了有力的推动作用,对社会音乐生活的丰富、新音乐的社会普及做出了积极的贡献,进一步促进了人们对新音乐以及新的音乐思想的接受。从另一角度讲,新型音乐创作的发展以及受众新的音乐美感体验的获得,也对音乐美育思潮的传播做了生动的说明。音乐美育思潮的核心内容是对音乐审美功能的强调,这不但为新音乐的发展提供了更大的内驱力,同时也为传统音乐的发展提供了一定的动力,一些国乐社团的活动中也强调音乐的美育功能就证明了这一点。

救亡音乐思潮是20世纪上半叶出现的最后一个、也是当时影响最为广泛的一股音乐思潮。救亡音乐思潮下新音乐运动的兴起与发展,以

及具有特定服务对象与功能价值的“新音乐”的诞生，反映了非常历史时期下对新音乐的特殊要求，因而，这一时期的“新音乐”被赋予了新的内涵与意义，与“五四”以来“新音乐传统”意义上的“新音乐”有着思想内容上的不同。抗战胜利后，救亡思潮退出历史舞台，但新音乐运动与新音乐思想却一直得以延续。40年代末，走向权力话语的新音乐思想及其创作，在即将完成其神圣的使命之后，也带来了极大的负面效应，其中，最为突出的一个根本问题，就是“音乐必须为政治服务”思想的强化。在这一指导思想的制约下，新音乐发展中的诸多问题都被赋予了政治性的意义。比如，新音乐创作中对运用传统音乐因素的强调，就与国乐改进思潮中对传统音乐因素的重视有着极大的不同，后者是在面对强大的西方音乐话语时的一种音乐自身发展策略的调整，而前者更多的是受制于为工农兵服务的具有特定阶级性内涵的政治要求。

总之，近代中国音乐思潮的更迭与嬗变，无不与新音乐密切相关，新音乐这一不同于中国传统乐种的音乐样式，是20世纪初年音乐新思潮兴起后的直接产物。在半个世纪的发展过程中，新音乐既是一定音乐思潮的重要组成部分与感性显现，并与这些思潮共兴共衰，同步发展；又是一定音乐思潮产生的矛盾对立面，并对该种思潮发挥出极大的反作用力，从而形成了互为依存、互相斗争的矛盾双方。从这种意义上讲，本书所述的各种音乐思潮，正是在不同历史时期，从不同侧面，对新音乐这一艺术形态的发展、影响及其社会功能的不同反映。

## 二、中西、古今、雅俗、主附音乐矛盾关系的集中体现

在近代中国音乐思潮的各自特征及其相互关系中，无不反映了一定的矛盾关系的制约。总体说来，这些矛盾关系主要表现为音乐的“中西”关系、“古今”关系、“雅俗”关系和“主附”关系四个方面。中西关系，是指中国音乐与西方音乐的关系；古今关系是指古代音乐（传统音乐）与现代音乐（新音乐）的关系；雅俗关系是指高文化形态音乐与低文化形态音乐的关系；主附关系则是指主体性音乐与附庸性音乐的关系。这些矛盾关系在20世纪下半叶中国音乐的发展中依然得以延续，有的甚至更为凸显，因而，不少学者撰文从不同角度对这些矛盾问题进行研究。

黄翔鹏先生在谈到20世纪国乐问题时曾说过，百年来的难题不外

乎“古与今”、“中与西”的两大矛盾关系。[①]王安国先生从当代音乐理论研究聚焦点的角度，认为当代中国音乐理论的焦点问题大多涉及中外、古今、雅俗三对矛盾关系的处理，在处理这三对矛盾关系时，又往往会从不同角度纠结到音乐与政治的关系上，音乐与政治的关系是中国当代音乐理论深层次的中心话题。[②]刘再生先生则在古今、中西、雅俗之外，明确提出“政乐关系”（政治与音乐）这一矛盾关系。[③]宋瑾先生从音乐哲学、美学与文化学的视角出发，认为20世纪中国音乐思想的发展中存在着“四大死结”性的矛盾关系，即中西关系（中国音乐与西方音乐的关系）、古今关系（传统音乐与新音乐的关系）、雅俗关系（高文化形态与低文化形态的关系）和内外关系（音乐与非音乐文化的关系）。[④]韩钟恩先生在中西、古今、雅俗关系之外提出中国音乐的“是非关系”（音乐与非音乐的关系）以及基于前三者之上的“生死关系”（音乐的发生与死亡关系）。[⑤]很显然，无论中西、古今还是雅俗，都是着眼于音乐与音乐的关系，而“内外关系”和“政乐关系”则是指音乐与外部文化因素的关系。一般说来，就音乐的存在而言，“内外关系”始终不可避免，“政乐关系”在特定历史条件下同样难以回避。因此，在外部因素，比如政治因素决定一切，音乐作为工具而存在的前提下，它便有沦为“非音乐”的危险，这也是“是非关系”凸显的原因所在。

本书提出的“主附关系”这一理论概括，与中西、古今、雅俗等三对矛盾关系的逻辑起点一样，同样是着眼于音乐与音乐的关系，即主体性音乐与附庸性音乐的关系。**所谓主体性音乐，是指主要以自身为目的而存在的音乐；所谓附庸性音乐，是指主要以自身为工具而存在的音乐。**前者如艺术音乐，后者如救亡歌曲。因此，音乐的主附关系同时内含了音乐与政治等外部文化因素的关系问题。正是在主附关系中，我们发现了

---

① 黄翔鹏《“二十世纪国乐思想研讨会”开幕式上的祝词》，《中国人的音乐和音乐学》，山东文艺出版社1997年版，第147页。

② 王安国《中国当代音乐理论概貌三议》，《中央音乐学院学报》1993年第2期，第95页。

③ 刘再生《评刘靖之〈中国新音乐史论〉——兼论新音乐的历史观》，《中国音乐学》1999年第3期，第75—76页。

④ 宋瑾《二十世纪中国音乐思想的四大死结——音乐哲学、美学和文化学的反思与求解》，刘靖之主编《中国音乐美学研讨会论文集》，香港大学亚洲研究中心、香港民族音乐学会1995年版，第175—216页。

⑤ 韩钟恩《发言》，《中国音乐美学研讨会论文集》，第598页。

音乐自身与外部制约因素之间的矛盾问题，这一矛盾对立双方力量对比的孰主孰次，从根本上决定了音乐的性质、功能意义乃至其"生"与"死"的历史存在。比如，救亡音乐思潮下新音乐工作者对革命歌曲的肯定与对艺术歌曲或抒情性音乐的批评，就集中反映了音乐的主体性与附庸性的矛盾问题。当然，附庸性音乐并非专指为政治服务的音乐，从音乐的主体性与附庸性的矛盾关系着眼，民间音乐中的仪式音乐等都可视为附庸性音乐。

在上述音乐的四大矛盾（中西、古今、雅俗、主附）关系中，中西关系与古今关系贯穿了整个近现代中国音乐的发展历程。在中西关系中，学习西乐思潮与国粹主义音乐思潮形成了两个截然不同的对垒阵营。前者以"以西衡中"的音乐价值观审视中西音乐的不同，在中国音乐落后论的认识下主张全面学习西方音乐文化；后者以"以中衡西"的音乐价值观审视中西音乐之不同，同时以强烈的文化民族主义心理，拒斥西方音乐的影响。在当时的历史背景下，二者都未能超越价值一元论和认识上的二元论思想。但总的看来，近代以来，人们更多的是主张在中西音乐的交融中发展中国新音乐，全盘西化论与国粹主义的两极之外，是一个宽阔的中间地带，这一中间地带就是"中西融合论"。中国人对西方音乐不是愈加抗拒，而是逐步接受，在国乐阵营中分划出的国乐改进思潮也鲜明地体现出这一特点。因此，当时较好处理中西关系的文化策略就是音乐创作上的"中西交融"，尽管其交融的方式与结果并不相同。

近代以来，音乐的古今矛盾问题是与中西关系紧密联系在一起的。在共时的中西音乐比较中，中国音乐与西方音乐成为历时性的古与今的关系，新音乐创作被视为是中国音乐走向发展的重要标志与前途所在。因此，音乐的古今关系亦可称之为"新旧关系"："古"与"旧"的所指是中国传统音乐，"今"与"新"的所指是深受西方音乐影响的新音乐，有时即是指西方音乐。古今关系实质上反映了中西关系的根本制约。处理这一矛盾关系的中间道路亦如处理中西关系一样，其基本策略就是音乐上的中西交融，在不丢弃民族乐风的前提下，创作符合新时代的新国乐。因此，音乐的中西、古今矛盾问题，同时集中反映了中国音乐的"前现代"存在与走向"现代化"之间的矛盾问题。当然，现代音乐的参照项是以欧洲音乐为代表的西方音乐。

相对于上述矛盾关系，雅俗关系在20世纪上半叶中国音乐思潮的发展中表现得并不十分突出与尖锐，它主要存在于学习西乐思潮和国粹主义思潮当中。在学习西乐思潮中，雅与俗的对象分别是西方音乐和中国传统音乐或新音乐和传统音乐；在国粹主义音乐思潮中，雅与俗的对象分别是古乐（雅乐）与民间音乐或中国古代音乐与部分西方音乐。此外，在新音乐自身发展的内部，雅俗关系也同样存在。30年代以来对黎锦晖流行歌曲的批判，可以视为是对新的俗乐的排斥；救亡音乐思潮下对艺术音乐的贬斥与对大众歌曲的推崇，对“阳春白雪”式音乐作品的抑制与对“下里巴人”式音乐作品的肯定与提倡，无不反映了新音乐自身发展中的雅俗矛盾关系问题。因此，雅俗关系往往是与其他矛盾关系胶着在一起，在与不同矛盾关系的联系中，雅与俗的对象以及雅俗力量的对比是有所不同的。雅俗关系也有一条可以调和的中间道路，那就是“雅俗共赏”。《黄河大合唱》这样的作品无疑具有雅俗共赏的内容和品格。

音乐的主附关系，实质上反映了音乐究竟是主要以自身为目的而存在，还是主要以自身为工具而存在的矛盾问题。主要以自身为目的是音乐主体性的存在，主要以自身为工具则是附庸于特定功利目的的存在。音乐的主附矛盾关系，主要发生在“五四”前和30年代以后的音乐思潮与音乐创作中。音乐启民思潮下的乐歌编创、救亡音乐思潮下的抗战歌曲以及新音乐权力话语下的音乐创作，多数可视为是附庸性的音乐；20年代以来一些艺术歌曲、管弦乐作品以及为音乐美育而创作的音乐作品，则基本上可称之为主体性音乐。提出主体性音乐与附庸性音乐的区分，不是简单地厚此薄彼、认为凡主体性音乐的价值一定高于附庸性音乐。音乐的主附矛盾并非仅是一种非此即彼的二元对立关系，在强调尊重音乐的艺术规律的前提下，对音乐的附庸性也应给予历史的评价，不可一概否定。古今中外无不曾有附庸性音乐的存在，那些较好处理艺术与非艺术因素之间关系，或曰思想性与艺术性高度统一的附庸性音乐作品，往往有着极大的感染力与生命力。救亡音乐思潮下诞生的一些优秀抗战音乐作品就突出地表现了这一特点。这种主附并重的创作态度，或曰功利性与艺术性高度统一的创作追求，应是解决主附音乐矛盾关系的中间道路。但是，音乐之所以为音乐，就在于它是尊重音乐的艺术规律的结果，无视音乐的艺术规律，完全将音乐作为某种功利目的的工具，漠

视其艺术性的存在，就势必造成音乐艺术价值的缺失，使音乐沦为“非音乐”的存在。这种现象在“文革”中体现得最为突出，大量的“语录歌”乃至“牛鬼蛇神歌”，无不是纯粹的附庸性音乐的代表。在这样的音乐作品中，音乐艺术的主体性已经荡然无存，它的存在价值将随着附庸对象的消失而一并趋于消亡。

近代中国音乐思潮的某些重要方面，在此后的现、当代中国音乐中有的得以继续发展，有的发生嬗变产生了新的内容。比如，学习西乐思潮几乎贯穿了整个20世纪中国音乐的发展过程，即便在史无前例的“文革”时期，学习西乐的要求也没有完全中断过；又如，自20世纪90年代以来，随着民族音乐学与传统音乐研究的发展，以及“文化价值相对论”的鼓吹，某些关于20世纪以来中国音乐发展道路的价值评估，强调保护与继承传统音乐、杜绝全盘西化的呼声与要求，可以视做是国粹主义音乐思想中的合理部分在新的历史条件下的新阐发；再如，新音乐权力话语中的“左”的音乐思想，在新中国成立后一直没有得到及时、根本的纠正，最终在“文革”中发展为文化法西斯主义的“极左”音乐思潮，对中国音乐文化的发展产生了不可估量的伤害。正是因为一些音乐思潮在现代的继续发展或嬗变，由它们本身所反映出的一些基本的矛盾关系，也同样在20世纪下半叶中国音乐的发展过程中时有再现，有的矛盾关系甚至尤为突出。比如“文革”时期在政治因素的决定性制约下而凸显的音乐的主附矛盾关系，80年代流行音乐与新潮音乐崛起后而再次出现的雅俗关系与中西关系的矛盾，等等。

上述四大矛盾关系中，中西关系最为突出，因为它纵贯了整个20世纪中国音乐的发展历程。因此，20世纪80年代后期以来，特别是在90年代后期，学术界带有“世纪末情结”色彩的对20世纪中国音乐发展道路的“回顾与反思”，终于将回顾与反思的焦点集中在音乐的中西关系问题上，并使之上升为一个引起音乐界普遍关注的热点问题，甚至不乏由此而引发的针锋相对的激烈的学术论争。

1998年11月16至17日，由《中央音乐学院学报》、《中国音乐》和《中国音乐学》三家期刊以及中央音乐学院音乐学系、萧友梅音乐教育促进会和中国音乐美学学会等数个单位共同举办的“20世纪中国音乐发展道路的回顾与反思”学术研讨会，在中央音乐学院召开。出席此次会议的专家学者包括来自美国、澳大利亚和香港的华人学者以及青年学生

八十余人。研讨会上,音乐的中西关系问题的讨论再度升温。① 为此,《人民音乐》于 1999 年第 1 至 10 期还专设"20 世纪中国音乐发展道路的回顾与反思"的讨论专栏,陆续发表了此次研讨会的部分文章。从这些文章来看,音乐的中西关系成为所有问题的中心。世纪末对这一世纪性问题的回顾与反思,对于中国音乐的未来发展而言,有着"诉诸往以追方来"的重要启示意义,同时,它也无可回避地涉及到对近代以来特别是 20 世纪上半叶学习西乐思潮与新音乐发展的评价问题。对这些问题的深思与求解,直到今天也还不时地出现在一些音乐论著当中,表明音乐的中西关系问题并没有随着 20 世纪的过去而被人们遗忘或淡化,这一世纪性"死结"似乎依然没有完全解开。因此,我们有必要对这一仍在进行中的"回顾与反思"进行一番简要的回顾与反思。

## 三、学习西乐与中西交融是近代中国音乐发展的主动选择

回顾与反思 20 世纪中国音乐的发展道路,有两种截然不同的声音最为引人关注。一种观点认为,20 世纪中国音乐的发展基本上是走了一条全盘西化之路,中国传统音乐因此沦为边缘化;② 另一种观点认为,近几百年来,中国音乐文化无论从其封建主义性质、表现体制还是美学思想等方面,无不落后于西方音乐文化,学习西方音乐文化是

① 参见宋瑾《音乐的"中西关系"再度升温——"回顾与反思"学术研讨会综述》,《人民音乐》1999 年第 1 期,第 30—33 页。

② 此类观点有一些代表性文论,其主要认识是,20 世纪以来的西乐东渐现象是西方文明凭借优势生产力全面征服中国的结果,中国音乐开始走向全盘西化,"其'始作俑者',如沈心工、曾志忞、李叔同诸人,在当时几乎都是由西方模式培养出来,并虔诚信奉全盘西化方能救国的信徒"(何晓兵《中国音乐落后论的形成背景》,《音乐研究》1993 年第 2 期,第 11 页);全盘西化"早已在中国取得了事实上的胜利"(沈洽《二十世纪国乐思想的"U"字之路》,《音乐研究》1994 年第 2 期,第 68 页);中国音乐已经产生"主体性危机"(管建华《中国音乐文化主体性危机的思考》,《音乐研究》1995 年第 4 期,第 31 页);20 世纪中国音乐"在主导脉络上所选择的是一条'彻头彻尾'的西化之路"(项阳《当传统遭遇现代——中国传统音乐的当下生存》,《光明日报》社编《音乐中国——中西音乐对话前的对话》,中国社会科学出版社 2004 年版,第 79 页);中国音乐的出路在于加强中华文化为"母语"的音乐教育(关新整理《中华文化为母语的音乐教育研讨会纪要》,《中国音乐》1996 年第 2 期,第 27—29页)。

历史的必然。①

那么，近现代以来或曰 20 世纪以来中国新音乐的发展道路究竟是对还是错？如何看待近代中国新音乐发展中的中西音乐关系？

首先，回顾 20 世纪初西乐东渐与中国人学习西乐思潮的兴起可以发现，学习西乐是中国人的主动选择，而非被动与不得已而为之的结果。

鸦片战争后，中国人最早学习西方音乐是从被动中开始的，但这种被动是历史际遇的被动，而非中国人学习西乐心理的被动；相反，但凡接受西方音乐者都是带着极大的主动性，从本书第一章的论述中不难发现这一点。造成这种现象的很重要的一个原因在于，音乐与它所存在的文化环境是紧密相联、不可分割的，在西方物质文明远远超过古老中华帝国，中国人不得不从器物、制度乃至观念层面学习西方的时候，作为西方文化中重要组成部分的音乐文化，自然难以超然于外，不为中国人所动，从而也就出现了中国音乐文化全面落后于西方音乐文化的历史认识。

马克思曾说过，一种"理论在一个国家的实现程度，决定于理论满足这个国家的需要程度"②。近代以来，中国人学习西方音乐文化的过程，就充分反映了学习西乐思潮是中国人主动需求的结果，体现了中国人对在当时被认为是先进文化的西方音乐的真诚接纳，或者说正是因为在衰败中冀盼救亡图存的中国人需要西方音乐，就决定了近代以来西方音乐在中国的传播与受容。在学习西方音乐的过程中，中国人赋予了音乐以沉重的历史重任，将其视为是启发民智、塑造新民的重要手段。就这一点而言，学习西乐并非仅仅是一个单纯的音乐问题，它包含了彼时中国人面对西方音乐时的极为复杂的文化心理。同时，不可否认，西方音

---

① 此类观点也有一些代表性文论，其主要认识是："近几百年来，中国音乐从总体水平上说，确实是落后了"（汪申申《关于 20 世纪中国音乐发展问题的两点思考》，《人民音乐》1999 年第 8 期，第 10 页）；这种落后主要在于中国音乐"表现体制"上的整体落后（蒋一民《关于我国音乐文化落后原因的探讨》，《音乐研究》1980 年第 4 期，第 35—50 页）；中国音乐的发展道路在于"全面的现代化，充分的世界化"（邢维凯《全面的现代化，充分的世界化：当代中国音乐文化的必由之路》，《中国音乐学》1997 年第 4 期，第 27 页）；或继续"向西方乞灵"，以人本主义思想和西方音乐的根本精神重建中国音乐的主体（蔡仲德《出路在于"向西方乞灵"——关于中国音乐出路的人本主义思考》，《人民音乐》1999 年第 6 期，第 16 页；《出路在于"向西方乞灵"——关于中国音乐出路的人本主义思考》，《音乐与表演》2001 年第 2 期，第 15 页）。

② 马克思《黑格尔法哲学批判・导言》(1844)，《马克思、恩格斯选集》第 1 卷，人民出版社 1972 年版，第 10 页。

乐为国人所带来的充满新鲜感的"陌生化"美感体验，也是进一步促使国人主动学习西乐，并以此为参照进而创造中国新音乐的重要因素。因此，否定先辈们在筚路蓝缕中引进西方音乐的历史功绩，既不符合整个历史发展的实际，也完全没有尊重他们饱含爱国情感，自觉肩负历史重任的文化选择与音乐审美的自然需求。"音乐，作为一种人文现象，创造它的是人，享有它的也是人。音乐的意义、价值皆取决于人。"① 近代中国音乐家在中西音乐文化的交融中建筑起来的新的音乐文化大厦，是中国人渴望摆脱中国社会的落后局面，追求国家强盛、社会进步、文化发展的自觉追求中的有机组成部分，是创造和享有新音乐文化的几代人的自主选择的结果。否定这一历史时期的音乐文化成果，实则等于否定了先辈们对音乐文化选择的自主权，贬低了他们作为文化主体的人的文化需求及其实践。我们不能以今天对近代中国新音乐的价值评判，衡量当时中国人对新音乐的价值评判，前者是历史意义的，而后者是现实意义的。以带有历史意义的当代阐释裁判前人在选择某种文化时的价值观念，既不尊重前人的人文选择，也不符合历史研究的精神与目的。因此，近代中国人的学习西乐以及新音乐创作中的中西交融，是以符合当时多数中国人的现实存在而为他们所主动选择的，既不能将其单纯看作是西方列强政治与武力胁迫的结果，也不能就此将中国传统音乐文化在近代以来的式微看作是学习西乐的直接结果。

其次，学习西乐思潮中的确出现了"全盘西化"的个别思想主张或倾向，但并没有出现中国音乐全盘西化的事实局面。

所谓"全盘西化"，就中国音乐的创作而言，意味着它已经完全或纯粹的西方化，但这与整个 20 世纪、尤其是世纪上半叶中国音乐的整体发展或新音乐的创作实际是不相符合的。就音乐教育而言，也并没有出现事实上的全盘西化，教育体制、教学方法与传承方式的改变不能成为全盘西化的证据。如果说，在专业音乐的教育体制中，传统音乐遭到不同程度的忽视，的确是一个值得重视与亟待解决的问题，但不能认为传统音乐的式微就是学习西乐的根本结果。从 20 世纪上半叶的学习西乐思潮即可看出，部分中国传统音乐在近代以来的衰落已是无可改变的历史命运。但在另一方面，20世纪上半叶却是京剧等戏曲音乐形式获得极

① 郭乃安《音乐学，请把目光投向人》，《中国音乐学》1991 年第 2 期，第 16 页。

大发展、开宗立派的辉煌时期。因而,全面审视近代中国音乐文化的发展,全盘西化无从谈起。

回想唐代宫廷燕乐的十部乐中,多数皆为少数民族乐舞乃至对外来乐舞的吸收,汉族乐舞只占少数。但是,这些外来音乐却并没有把中国音乐同化掉,而是被中国音乐文化强大的引力场所牢牢把握,被中国人勇于容纳外来文化的审美之胃所消化,最终成为中国传统音乐中不可或缺的重要组成部分。为什么今天当我们回顾20世纪中国音乐的发展道路时,却如此否定新音乐的既有成果,不能设想它们最终会成为中国音乐新的传统的重要组成部分呢?!

实践表明,近代以来学习西乐与中西音乐交融的历史,是任何力量都无法阻挡的,即便在视一切西方文化皆为资产阶级粪土的"文革"时期,西方音乐的某些技术因素在有限的音乐艺术创作中依然是不可或缺的重要方面。20世纪80年代以来改革开放国策的实施,使得学习西乐——西方现代主义音乐技法再次成为一股无法抵挡的思潮。它也再次表明,学习西乐、吸收外来音乐文化是中国人自觉的主动要求,而非殖民时代过去后后殖民文化的产物。一个世纪以来,中国音乐背负了太多的沉重包袱,中西音乐关系这一挥之不去、无法释然的世纪性矛盾与情结,就是其中的突出现象。究竟是音乐本身制造了这一矛盾,还是我们制造了这一矛盾?

再次,不能以"文化价值相对论"否定近代以来的中国音乐思潮及其文化成果。

前述两种对20世纪中国音乐发展道路所做评价的针锋相对的观点,其矛盾焦点在于如何处理中西音乐关系,均涉及到对"欧洲音乐中心论"和"文化价值相对论"的理解和评价问题。认为中国音乐已被"全盘西化"者的论点是,20世纪中国音乐的发展道路是欧洲音乐中心论影响下的产物,应以文化价值相对论的观点予以批驳和解构;承认中国音乐落后于西方者,认为欧洲音乐在世界上所占的主导地位是个客观事实,欧洲音乐中心是自然形成的①,欧洲音乐中心论今天也没有过时,承认欧洲音乐中心论与承认各民族音乐的相对价值、形成世界文化的多元

① 参见汪申申《关于20世纪中国音乐发展问题的两点思考》,《人民音乐》1999年第8期,第6—10页。

格局并不矛盾。[①]此外，也有学者在指出文化价值相对论的积极作用后，同样指出了其理论上存在的弱点，认为它夸大各种民族音乐文化价值的相对性，否定对任何音乐文化价值标准进行比较的必要性与可能性，忽视或否定不同民族音乐文化之间的共性等等。[②]有的学者则把文化价值相对论明确区分为"有限相对论"和"绝对相对论"两种，认为前者是有其合理意义的，而后者则是将这一理论带向极端。[③]

"音乐文化价值相对论"是民族音乐学研究中的基本价值观，这一价值观的提出有着积极的理论意义，对整个音乐学的研究都起到了极大的启发作用。有关这一理论的贡献及其不足，学界已多有论述，笔者只想联系近代中国音乐思潮以及 20 世纪中国音乐发展的大致状况，指出与此相关的两个问题。

（一）文化价值的评判标准应是以它是否满足了创造它、享有它的主体——人的生存与精神需求，是否有利于人的现代发展为尺度。如果以今天文化价值相对论的观点苛求前人，甚至从文化价值相对论的观念出发，认为中国传统音乐应保持其以往的面貌，对于民间音乐因现代文明的冲击所带来的新的变异与发展感到无比的痛惜，其结果只能是导致惧怕发展，走向音乐的文化保守主义或新国粹主义的道路；即便是以接受西方音乐人类学价值观念的"第二次启蒙"，否定 20 世纪多半时间的学习西乐的"第一次启蒙"，其结果也极有可能是陷入新的西方标准，在西方的观照下寻找中国音乐的位置及其发展道路。这显然都不是现代中国所应选择的音乐道路。此外，不能以对传统音乐的继承替代传统音乐的新发展，以为原样不动就是传统音乐生命的延续，这也是不符合事物发展规律的。传统音乐的自身变异以及其中的某些因素在新的音乐创作中的运用，是传统音乐得以生命延续的重要方面，那些对传统音乐因子加以吸收的新的音乐创作，将会成为中国音乐新传统的重要组成部分。概而言之，"文化价值相对"不应成为"文化价值发展"的对立面，承

---

① 参见蔡仲德《出路在于"向西方乞灵"——关于中国音乐出路的人本主义思考》，《人民音乐》1999 年第 6 期，第 12－16 页。

② 参见冯文慈《近代中外音乐交流中的"全盘西化"问题——对于批评"欧洲音乐中心论"、高扬"文化价值相对论"的认识》，《中国音乐学》1997 年第 2 期，第 55－74 页。

③ 参见魏廷格《分歧与出路——在"20 世纪中国音乐发展道路的回顾与反思学术研讨会"上的发言》，《人民音乐》1999 年第 2 期，第 2－7 页。

认文化价值相对就在于尊重文化主体的文化选择，尊重每一个人的文化选择，只要这种文化是有利于社会发展与进步的，否则便是有悖于文化价值相对论的精神。由此反观中国近代音乐思潮，只要是符合音乐艺术规律者，有利于现代中国音乐文化发展者，反映出当时中国人自主选择音乐者，都应得到充分的肯定与尊重，而不是相反。

（二）不能把中国传统音乐与西方专业音乐置于同一平台加以简单化的比较，二者在音乐功能、创作机制、发展速度上都有着明显的不同。20世纪上半叶，在中国新音乐的创作处于缓慢发展，尚未有可观的音乐成果与西方专业音乐进行比较的时候，多数主张学习西乐者以及少数全盘西化论者，要么是以已经沦亡了的部分传统音乐，要么是以依然遗存于现代的民间音乐，作为与西方近代以来的专业音乐进行比较的对象。作为不同文化传统、不同时空中的音乐存在，对其加以孰优孰劣、谁进步谁落后的简单比较，是很难得出符合音乐逻辑及其发展规律的结论的，甚至难以有着超越赵元任"不同的不同"与"不及的不同"的认识。问题是，这一明显带有"比较错位"的音乐比较，在当代中国音乐学界依然有着一定的影响，这种影响在一些主张"音乐文化价值相对论"的文论中时有所见。

一个很显在的事实是，对于专业音乐创作而言，不断地突破自我、寻求艺术语言的新异性，是所有作曲家的共同追求，否则就没有专业音乐创作的进步与发展。与此相比，中国传统音乐中一些音乐样式的创作与发展却并非如此。大量的民间音乐仍然主要是代代相因、口传心授于识其谱式的民间乐人中间，依旧主要是传统音乐思维的体现与延续；其中一些附庸性的仪式音乐，在仪式不变的情况下，音乐可能会保持长时期的稳定形态，有着长久的生命力。20世纪上半叶，一些中国音乐家正是以民间音乐的某些艺术特点、传承方式与西方专业音乐相比较，在当时欧洲音乐中心论的影响下，必然会得出中国音乐落后的错误结论；而今天，如果仍然将这不属于同一比较平台的对象加以比较，即便有了文化价值相对论的新观念，其比较结果也只能是仅看到二者"不同的不同"或"文化价值相对"的一面，强调二者各自的个性，淡漠其既有的共性。

新的中西音乐比较观应该是着眼于中国现代专业音乐创作与西方专业音乐创作的比较，在这样一个共同的平台上，审视二者之间"不同的不同"和"不及的不同"之处。与西方专业音乐创作相比，我们的

专业音乐创作成就究竟如何，我们的不足与特色都有哪些，现代中国应如何以自己的音乐创作赢得与世界的平等对话与自由交流……这都是新的音乐比较中应加以关注的重要问题。只有这样的比较才能促进中国现代音乐文化的发展与进步，如果依然停留在以中国传统音乐尤其是民间音乐与西方专业音乐进行比较，只能是要么得出前者落后于后者的错误结论，要么是夸大前者的特殊性之处，否定二者具有可比性。

回到中西音乐关系的原点上来，笔者以为，学习包括西方音乐在内的外来音乐文化成果，是中国音乐此后仍然不会中断的历史进程。只要我们有着无比宽广的文化胸怀，将一切音乐文化视为人类共同的音乐财富，"建立以人为本的音乐发展观"①，我们就没有理由拒绝对外国优秀音乐遗产的学习与借鉴。反观当下社会文化现实，我们的生活中似乎已经有许多"全盘西化"的东西，大量不胜枚举的物质、精神文明成果无不是源自西方文明：西方的科技产品、西装、西医等等等等。既然我们能够坦然面对这些现象的存在，为何唯独对 20 世纪全面学习西乐的历史不能释怀呢？当下中国是一个全面开放、向世界学习的历史时期，学习、借鉴一切外来的优秀音乐文化成果，仍然是中国音乐所要面对的事实，西方音乐文化的强大影响也依旧是一个不可回避的现实存在。因此，需要强调的一种观念是：音乐文化的存在不是孤立的，是现实的总体文化语境选择音乐，而非相反；是社会发展决定音乐发展，而非音乐发展决定社会发展。

在继续学习外来音乐文化包括西方音乐文化的同时，也有必要重温杨荫浏先生在 20 世纪 40 年代关于发展中国音乐的思想，即既要学习西方音乐，也要给予国乐以过度的注意，走中西音乐融合的发展之路。中国音乐的充分发展，"必须在与世界音乐经过极度融化之后，才能达到它应有的程度"②，但在这极度融化之前，国乐须做好各方面的充分准备，即要认识到"中西融合的必要性和传统音乐准备工作的优先性"。从今天中国音乐的现实来讲，即是要"在专业音乐教育中给予传统音乐教育更

① 居其宏《建立以人为本的音乐发展观——在"20 世纪中国音乐发展道路的回顾与反思学术研讨会"上的发言》，《人民音乐》1999 年第 5 期，第 10 页。

② 杨荫浏《国乐前途及其研究》(1942)，《中国音乐学》1989 年第 4 期，第 4 页。

为突出的地位"①，一方面扭转专业音乐教育中确实存在的对传统音乐教育重视不够的现象，另一方面也是为了不断发展的中国音乐创作能够更好地与外来音乐进行融合。

此外，继续"过度注意国乐"的现实意义还在于，在强调现代中国音乐应不断创新的同时，也应继续投入更大的精力对有别于新音乐的传统音乐加以整理、研究或有效的保护。在这个改革开放越来越走向深入，学习外来音乐文化成果不可阻挡的时代，切不可再次出现20世纪上半叶"全盘西化"的错误思想，不能对传统音乐的当下发展采取全然淡漠的态度。恰恰相反，在地球日益"缩小"为一个"村落"的近距离时代，在全球音乐文化能够得以更多地进入国人的视听范围的今天，我们应更加清醒地认识自己的传统音乐文化，珍惜自己的民族音乐遗产，尊重自己的文化身份。概而言之，尊重传统音乐、保护传统音乐、发展传统音乐，是中国现代音乐文化建设的一个重要方面，这与继续敞开胸怀学习外来音乐文化是不相矛盾的。只有保护好自己的音乐传统，才有资格在不断发展的将来与外来音乐文化进行融合；摈弃自己的音乐传统，非但谈不上与外来音乐进行融合，其最终结果将是失去自己的文化特性而为人所同化。因此，学习外来音乐与继承中国传统音乐，是现代中国音乐展翅翱翔的双翼，缺一不可。只有在与外来音乐文化的交流与对话中，才能发现中国传统音乐的独特价值；中国传统音乐的独特价值也只有在新的音乐创作中才能获得生命的延续；中国传统音乐遗传基因的活性存在，是现代中国音乐能够依然保持与外来音乐"不同的不同"的根本所在。

## 四、尊重历史、学习历史、超越历史

历史研究的意义就在于寻求历史现象与现实现象之间的逻辑关系，总结历史的发展经验，为新的历史进步提供有益的参照。在尊重历史的起点上学习历史，在学习历史的基础上超越历史，是中国音乐健康发展的根本所在。

近代中国音乐思潮中的许多合理精神，理应得到继承与发扬。学习西乐、吸纳外来音乐文化遗产的胸怀不可丢却，现代中国音乐应继续学

① 魏廷格《分歧与出路——在"20世纪中国音乐发展道路的回顾与反思学术研讨会"上的发言》，《人民音乐》1999年第2期，第5页。

习一切优秀的外来音乐文化成果，只有不断汲取异质文化的新鲜血液，才能激刺中国音乐的嬗变与更新，才能符合现代中国人日益开放、多样化的音乐审美需求。音乐美育思潮尊重音乐的艺术性，提倡以音乐涵养美感的思想，对于促进音乐创作中注重音乐的主体性，促进音乐艺术的健康发展，依然具有极大的现实意义。国粹主义音乐思潮中尊重与保护中国传统音乐文化的积极合理之处，以及国乐改进思潮中借鉴外来音乐因素，创造符合新时代的新国乐的理论与实践，同样值得充分的尊重与学习。救亡音乐思潮是特定历史时期的特定产物，其中许多理论纲领已经不适合今天的音乐发展，但以音乐作为凝聚民族意志，激发爱国主义思想的深意却永远值得提倡与发扬。

现代中国音乐的发展，并没有完全超越近代音乐思潮中所凸显出的一些深层矛盾问题，中西、古今、雅俗、主附音乐关系依然存在。展望未来，笔者以为，作为音乐发展中的客观规律，这些矛盾关系将会在中国音乐的发展中继续存在或发生嬗变。因为，有文化交流就有中外文化关系的发生，有现代发展就会面临着新的文化遗产，有不同受众的存在就有雅与俗的趣味分野，有非音乐因素的巨大渗透就有主附音乐关系的存在。但是，只要我们有着宽容而开放的文化心态，把中外音乐文化一同视为人类音乐文化的共有财富，尊重不同文化背景与音乐生活中的不同主体的音乐选择，以一颗平常心认识音乐、解放音乐，消解面对这些矛盾时的二元对立心态，变对抗与对立为交流与交融，化一元独在或二元对抗为多元共在、并存互补，我们就不再会为这些矛盾所束缚与困扰。中国音乐是世界多元音乐文化中的一元，同时，就中国音乐本身而言，它也应当体现出文化多元、丰富多样的发展特点。在继承无比丰富的中国传统音乐遗产、发扬新音乐传统中的开放精神以及民族文化与世界的交融中，中国音乐一定会焕发出更为绚丽的光彩。

# 参考文献

（按作者姓名拼音顺序及文献出版时间排列）


**A**

〔美〕安敏成著《现实主义的限制——革命时代的中国小说》，姜涛据美国加利福尼亚大学出版社（University of California Press）1990 年版译出，江苏人民出版社 2001 年版。

〔美〕Andrew F. Jones，"*Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*"，Duke University Press，2001.

**B**

北京大学、北京师范大学、北京师范学院中文系中国现代文学教研室编《文学运动史料选》第 1－3 册，上海教育出版社 1979 年版。

〔奥〕巴尔·赫尔曼（Hermann Bähr）著《表现主义》，徐菲据 1918 年德文版译出，北京三联书店 1989 年版。

**C**

《蔡元培美学文选》，北京大学出版社 1983 年版。

陈学恂主编《中国近代教育史教学参考资料》，人民教育出版社 1987 年版。

陈聆群著《洋务人士笔下的西方音乐》，《音乐艺术》2001 年第 4 期。

陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编《萧友梅音乐文集》，上海音乐出版社 1990 年版。

陈哲夫、江荣海、吴丕著《二十世纪中国思想史》，山东人民出版社 2002 年版。

**D**

戴鹏海、黄旭东编《萧友梅纪念文集》，上海音乐出版社 1993 年版。

丁守和主编《中国近代启蒙思潮》（上、中、下），社会科学文献出版社 1999 年版。

F

冯文慈著《中外音乐交流史》,湖南教育出版社 1998 年版。

H

黄晓和著《苏联音乐史》(上卷),海峡文艺出版社 1998 年版。

J

姜义华主编《胡适学术文集》(哲学与文化),中华书局 2001 年版。

居其宏著《20 世纪中国音乐》,青岛出版社 1992 年版;《新中国音乐史》,湖南美术出版社 2002 年版。

L

吕骥编《新音乐运动论文集》,哈尔滨光华书店 1949 年版。

李滨荪、胡婉玲、李方元编辑《抗日战争时期音乐资料汇集·重庆〈新华日报〉专辑》,西南师范大学出版社 1985 年版。

《吕骥文选》,人民音乐出版社 1988 年版。

李宗桂著《文化批判与文化重构——中国文化出路探讨》,陕西人民出版社 1992 年版。

刘靖之、吴赣伯编《中国新音乐史论集》第 5 辑《国乐思想》,香港大学亚洲研究中心 1994 年版。

刘靖之著《中国新音乐史论》,台北耀文事业有限公司 1998 年版。

M

明言著《20 世纪中国音乐批评导论》,人民音乐出版社 2002 年版。

N

《聂耳全集》(下卷),文化艺术出版社、人民音乐出版社 1985 年版。

Q

钱仁康编著《学堂乐歌考源》,上海音乐出版社 2001 年版。

R

人民文学出版社编辑部编《苏联文学艺术问题》,曹葆华等译,人民文学出版社 1953 年版。

〔苏〕日丹诺夫·安德烈·亚历山大罗维奇著《日丹诺夫论文学与艺术》，陈冰夷等译，人民文学出版社 1959 年版。

**S**

舒新城编《中国近代教育史资料》(上、中、下)，人民教育出版社 1961 年版。

孙幼兰、黄祥朋、吴毓清等编《中国现代音乐家论民族音乐》，中央音乐学院中国音乐研究所内部参考资料 135 号，1962 年印。

〔美〕施瓦茨·博里斯(Boris Schwarz)著《苏俄音乐与音乐生活》(上册)，钟子林、张正芳等据英国 Barrie & Jenkins, London 1972 年版译，人民音乐出版社 1979 年版。

上海音乐学院音乐研究室中国音乐史组编《上海〈立报〉香港〈生活日报〉抗日救亡歌咏运动史料摘编》，1980 年油印本。

孙继南著《黎锦晖评传》，人民音乐出版社 1993 年版。

孙继南、周柱铨主编《中国音乐通史简编》，山东教育出版社 1993 年版。

孙继南编著《中国近现代(1840—2000)音乐教育史纪年》(增订本)，山东教育出版社 2004 年版。

《上海音乐志》，上海市新闻出版局内部资料准印证(2001)第 075 号。

孙雪梅著《清末民初中国人的日本观——以直隶省为中心》，天津人民出版社 2001 年版。

**T**

陶亚兵著《中西音乐交流史稿》，中国大百科全书出版社 1994 年版；《明清间的中西音乐交流》，东方出版社 2001 年版。

**W**

《王光祈音乐论著选集》(上、中、下)，冯文慈、俞玉滋选注，人民音乐出版社 1993 年版。

王岳川编著《后殖民主义与新历史主义文论》，山东教育出版社 1999 年版。

伍雍谊主编《中国近现代学校音乐教育》，上海教育出版社 1999 年版。

汪毓和编著《中国近现代音乐史》，人民音乐出版社、华乐出版社 2002 年版。

**X**

《冼星海全集》编辑委员会编《冼星海全集》(第 1 卷)，广东高等教育出版社 1989 年版。

向延生主编《中国近代音乐家传》(1—4卷),春风文艺出版社1994年版。

萧友梅音乐教育促进会编《吴伯超的音乐生涯》,中央音乐学院出版社2004年版。

**Y**

叶易著《中国近代文艺思潮史》,高等教育出版社1990年版。

俞玉滋、张援编《中国近现代美育论文选》,上海教育出版社1999年版。

**Z**

周扬编《论秧歌》,华北书店1944年版。

中国音乐家协会编《新音乐建设文集》,音乐出版社1959年版。

张静蔚编《中国近代音乐史料汇编(1840—1919)》,人民音乐出版社1998年版;《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》,上海音乐出版社2004年版。

〔美〕周策纵著《五四运动史》,陈永明等据哈佛大学出版社(Harvard University Press)1967年版译,岳麓书社1999年版。

张前著《中日音乐交流史》,人民音乐出版社1999年版。

朱英主编《辛亥革命与近代中国社会变迁》,华中师范大学出版社2001年版。

# 后　记

本书原为笔者在中国艺术研究院攻读博士学位时提交的学位论文——《20 世纪上半叶中国音乐思潮研究》，经重新修订，改用现书名出版。

攻读硕士学位时，我的研究方向是音乐美学。在授业恩师音乐美学家王宁一先生指导下，即认识到音乐学学科应力求"形而上"与"形而下"之思辨、实证相结合的学术品格。硕士毕业后因工作需要，同时担任了音乐美学与中国近现代音乐史课程的教学，由此进一步认识到跨学科知识结构的重要性。因此，当我 2002 年决定攻读博士学位时，便毅然选择了"20 世纪中国音乐研究"这一音乐史学研究方向。

古人云"风起于青萍之末"。任何历史时期富有共性和一定影响的音乐现象与音乐实践，尤其作为音乐历史主体的音乐作品，无不是特定音乐思潮之点滴积聚与汇流涌起的体现，它们同时也成为某种音乐思潮之感性显现的重要表征；而特定音乐思潮的形成与发展，又往往发生在社会文化与音乐历史发生转型或嬗变之际。中国近现代音乐历史的发展亦不例外。研究近代特别是 20 世纪上半叶中国音乐领域内各种思潮的发生、发展及其历史规律，并由此视角重新审视这一时期中国音乐文化的主要特点，是我自决定攻读博士学位时即意尝试的课题。我对这一课题之学术价值及其意义的认识，在本书绪论部分已有较为充分的论述。我始终认为，从思潮史的角度切入，将感性生动的音乐实践、主张纷呈的音乐思想、不同价值取向的美学观念以及错综复杂的社会思潮进行整合，对 20 世纪中国音乐的发展及其特点加以宏观的历史检视与深入的理论阐释，是中国近现代音乐史研究中具有重要意义的一种学理思路，同时也是一个值得充分重视却没有得到足够重视的学术领域。我深

信这一领域将会因更多同道的加入而不断获得新的研究成果，从而将中国近现代音乐史研究推进到更为深入的境界。本书从音乐思潮角度对中国近代音乐历史经过一番回顾与梳理之后，使笔者强烈地感受到，战乱频仍、风雨兼程中的近代中国音乐是几代音乐家以生命的真诚投入而挥洒铸就的，他们对传承保护中国传统音乐文化的深深的人文情怀以及创造建设中国新音乐文化的满腔热忱令人肃然起敬，即便其中或有偏执或有局限，也真实地反映了他们探索、发展中国音乐的执著信念而无半点虚假与浮躁。因此，在尊重历史研究者主体意识与当代阐释的前提下，强调史学研究中历史语境的重要性，将历史音乐文化及其创造者加以历史的还原与观照，不以一己之主观好恶和狭隘的功利主义思想而对历史人物及其音乐加以轻率定论、武断臧否，依然是值得遵循与强调的史学观念。

本书行将付梓之际，不由使我回想起攻读博士学位期间那一段忙忙碌碌的时光，特别是撰写博士学位论文的一年多时间里，常常是在一夜的写写改改之后，迎来窗外又一个清晨的到来。学术与人生中点点滴滴的收获与感悟，也正是在这样一个个不眠之夜中悄然而至。诚然，当我今天面对眼前这一凝聚了众多人文关怀的书稿时，内心的感激之情也油然而起。

感谢我的导师魏廷格研究员和副导师居其宏教授，是他们引领我在音乐学学习与研究的道路上步入了一个新的起点。回想论文的写作过程，无论理论命题的论证，学术观点的提升，乃至一些细小问题的深究等诸多方面，魏先生都与笔者同步思考并经常互相讨论、仔细推敲，每一次的研讨都使笔者获益匪浅。本书修订后，魏先生再次通读全文并提出许多宝贵意见与建议。先生严谨的治学精神，对我今生的学术研究将是一种不可须臾忘记的鞭策。笔者在京攻读博士学位期间，由于工作关系，居先生常常是往来于京、宁两地，但这并没有影响先生对笔者学位论文的指导和学业的关心。每一次见面，笔者都能从先生谈笑风生之中得到及时的解惑与启发，在许多问题上常有茅塞顿开、豁然开朗之感。论文最终定稿前，居先生一丝不苟，通读全文，提出了许多宝贵的意见与建议。凡此种种，都是本书能够最终顺利完成的重要保证。在此，谨向魏先生、居先生表达学生不尽的谢意！

此外，笔者就学期间，曾得到诸多师长、学友的教诲、鼓励与帮助，一

篇短短的后记难以表达我对他们的感念之情,恕不一一致谢。我会把这些珍贵的友情视为今后前进的学术动力,以此作为一种真诚的回报。

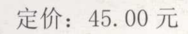
需要提及的是,本书责编陈荃有博士在我的印象里是一个对待工作一丝不苟而近乎完美主义者,是他提议并经人民音乐出版社研究决定将本书列为"21世纪中国音乐学文库"出版项目,如果没有他们的努力,本书可能仍以数字化的方式存储在我的电脑里。在此,谨向陈荃有先生和出版社有关为本书付出辛勤劳动的同志致以诚挚的谢忱。

最后,感谢我的父母和我的妻子初宇女士,他们对笔者在工作和生活上的支持与关爱,是我能够安心学业与完成本书的重要保证。

冯长春

2007年元旦

- 清末民初音乐新思潮的兴起
- 20年代的音乐美育思潮
- 20-40年代学习西乐思潮的深入发展
- 20-30年代的国粹主义音乐思潮
- 20-40年代的国乐改进思潮
- 30-40年代的救亡音乐思潮




ISBN 978-7-103-03321-0

